



Persistances, actualités et dynamiques du noir et blanc au cinéma dans les arts filmiques (1990-2010)

Gabrielle Reiner

► To cite this version:

Gabrielle Reiner. Persistances, actualités et dynamiques du noir et blanc au cinéma dans les arts filmiques (1990-2010). Art et histoire de l'art. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2014. Français. NNT : 2014PA030045 . tel-01335834

HAL Id: tel-01335834

<https://theses.hal.science/tel-01335834>

Submitted on 22 Jun 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse de doctorat de Gabrielle Reiner.

Intitulée *Persistances, actualités et dynamiques du noir et blanc dans les arts filmiques (1990-2010)* et dirigée par Nicole Brenez.

Premier volume de 492 pages (sommaire et texte)

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE – PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 267 - ARTS ET MÉDIAS

ÉQUIPE D'ACCUEIL 185

ÉQUIPE DE RECHERCHE IRCAV
INSTITUT DE RECHERCHE SUR LE CINÉMA ET
L'AUDIOVISUEL

Thèse de doctorat
Discipline : Études cinématographiques et audiovisuelles

AUTEUR : Gabrielle REINER

**PERSISTANCES, ACTUALITÉS ET
DYNAMIQUES DU NOIR ET BLANC
DANS LES ARTS FILMIQUES (1990-2010)**

VOL. I

Thèse dirigée par Nicole BRENEZ

Soutenue le 7 Mai 2014
(14 h. - salle Bourjac en Sorbonne)

Jury :

Nicole BRENEZ, Professeur Paris 3
Patrice KIRCHHOFER, Cinéaste, Expert
José MOURE, Professeur Paris 1
Olivier SCHEFER, MCF HDR Paris 1
Antonio SOMAINI, Professeur Paris 3

TITRE DE LA THESE EN FRANÇAIS

Persistances, actualités et dynamiques du noir et blanc dans les arts filmiques
(1990-2010)

RÉSUMÉ

Travailler le noir et blanc au cinéma sous-entend une alternative temporelle qui s'inscrit à l'image par une absence de couleur mimétique. C'est un cinéma qui *a priori* puise aux sources d'un passé revendiqué visuellement.

Pourquoi et dans quelles intentions certains cinéastes persistent-ils à utiliser le noir et blanc alors que l'évolution historique du média invite à utiliser la couleur ? Comment ce choix à contre-courant permet-il de penser l'histoire du média ? Quels en sont les enjeux matériels, esthétiques et réflexifs ? Existe-t-il des styles du noir et blanc ancrés dans le présent, sans références techniques et plastiques à une histoire univoque des formes ?

À une époque de domination économique de la couleur, réaliser des films en noir et blanc serait-il porteur d'une réflexion critique sur les procédés cinématographiques actuels et sur l'industrie qui les impose ? Bien loin d'une bichromie passéiste, en quoi, pourquoi et comment d'autres noir et blanc deviennent-ils des outils de prédilection pour établir l'état des lieux d'une plasticité critique de la représentation de l'industrie audiovisuelle ?

Nous verrons qu'en optant pour le noir et blanc, la palette chromatique construit un espace propice à un cinéma *différent* en rupture avec les conventions du réalisme audiovisuel. Ce cinéma *différent* « réfléchit » le noir et blanc qui devient une source d'expériences holistiques à l'origine d'un redéploiement élargi du cinéma comme geste et art plastique fondateurs.

Ce Doctorat en cartographie et en analyse la richesse et la diversité.

MOTS CLÉS

Abstraction, Art vidéo/numérique, Bataille (Georges), Brabant (Anne-Sophie), Brehm (Dietmar), Christiaens (Xavier), Cinéma couleur, Cinéma Différent, Cinéma en noir et blanc, Cinéma expérimental, Fruhauf (Siegfried), Hénon (Vincent), Kracauer (Siegfried), Lefrant (Emmanuel), Negro (Marylène), Pellet (Caroline), Perconte (Jacques), Quay (Stephen), Quay (Timothy), Réalisme, Spectre optique, Spectre sonore, Sueoka (Ichiro), Synesthésie, Tscherkassky (Peter)

TITRE DE LA THESE EN ANGLAIS

Permanence, topicality and dynamics of black and white in filmic arts (1990s-present)

ABSTRACT

To work on cinematographic black and white is to enter an alternative temporality that incarnates itself on screen through an absence of mimetic colors. It is in theory a cinema rooted in the past and reclaiming it visually.

Why do certain filmmakers persist in using black and white instead of following the course of evolution towards color ? Why do they reject the evolution of techniques ? How do they reflect on it, build new technical and esthetical frames ? Are there any styles of black and white which fully belong to the present and don't refer to past techniques and aesthetics ?

In a time when color holds an economic supremacy on cinema, black and white films offer a form of technical criticism on the domination of an industry. Far from a bichromic old fashioned, why and how do others black and white become instruments of a new critical esthetics against industrial audiovisual representation ?

Choosing black and white allows for a new, *different* cinema to break with the conventions of realism. This *different* cinema « reflects » on black and white, transcending it through holistic experiences, synesthetic and cognitive, redefining cinema as a broader act of creative art.

This PhD attempts to map and analyse its richness and diversity.

KEYWORDS

Abstraction, Bataille (Georges), Brabant (Anne-Sophie), Black and white film, Brehm (Dietmar), Christiaens (Xavier), Color film, Different Cinema, Experimental cinema, Fruhauf (Siegfried), Hénon (Vincent), Kracauer (Siegfried), Lefrant (Emmanuel), Negro (Marylène), Optical Spectrum, Pellet (Caroline), Perconte (Jacques), Quay (Stephen), Quay (Timothy), Realism, Sueoka (Ichiro), Sound spectrum, Synesthetic, Tscherkassky (Peter), Video/digital Art

DÉDICACE ET REMERCIEMENTS

J'exprime ma reconnaissance à Nicole Brenez, ma directrice, qui a accepté et soutenu mon projet, et dont l'enseignement et les conseils pour ma recherche me furent très profitables.

Mes remerciements s'adressent ensuite aux artistes et à leur générosité dans les échanges que nous avons entretenus. Ceux-ci vont de pair avec ma rencontre et mon adhésion au Collectif Jeune Cinéma. Le fait d'être cinéaste et chercheuse me semble crucial tout comme celui d'être membre d'une coopérative dont l'énergie et les réflexions ont nourri cette recherche.

Ce doctorat est dédié à la mémoire de Marcel Mazé, fondateur de cette coopérative.

J'exprime mon immense dette envers ceux qui, par leur aide, ont facilité la réalisation de cette entreprise : tout spécialement Louis et Monique Bacquier, Hélène Laville et Anne Gotman ; Michèle Waquant et Patrice Rollet ; Olivia Cooper Hadjian, Marianne Legaillard, Clément Tuffreau, Mathilde Camerao, Caroline Pellet, Johanna Cappi, Julia d'Artemare, Pauline Voirin Antoine Mocquet et Harmony Dewez.

Je remercie du fond du cœur les structures administratives de Paris I et de Paris III qui m'ont permis de terminer ce travail. Ma pensée va tout spécialement à Zinaïda Polimenova (Paris I), Audrey Coulomp, Raphaëlle Moine et Catherine Naugrette (Paris III).

SOMMAIRE DU PREMIER VOLUME

<u>AVANT-PROPOS</u>	15
« NOIR ET BLANC, MON BEAU SOUCI »	

<u>INTRODUCTION GÉNÉRALE</u>	31
REPLI DU NOIR ET BLANC DANS UN CINÉMA À CONTRE-COURANT DU RÉALISME DOMINANT	

<u>PARTIE 1</u>	33
POLITIQUE INDUSTRIELLE DU NOIR ET BLANC : CONSTAT CRITIQUE	

A) EXIL TECHNIQUE ?	
NOIR ET BLANC ARGENTIQUE <i>VERSUS</i> NOIR ET BLANC NUMÉRIQUE	35
B) EXIL PRODUCTIF ?	
NORMES ET NOIR ET BLANC	38

<u>PARTIE 2</u>	53
« NOIR ET BLANC EN LIBERTÉ »	

A) PRATIQUES ALTERNATIVES	55
B) UNE « MANIÈRE » QUI PRIME SUR UNE MATIÈRE	62
C) RÉVÉLATION D'UN REEL « INSENSE »	66
D) CHANGEMENT DE PARADIGME	71

<u>PARTIE 3</u>	87
À LA RECHERCHE DE NOIR ET BLANC <i>DIFFÉRENTS</i>	

A) LOCALISATION ET ENJEU DE NOTRE CORPUS	89
B) PRÉSENTATION DES DEUX CHAPITRES QUI STRUCTURENT NOTRE ÉTUDE	101

PREMIER CHAPITRE **107**
DIFFÉRENCE À L'EXPÉRIENCE.
DES NOIR ET BLANC QUI ONT « MAUVAIS GENRE »

PARTIE 1 **109**
DIFFÉRENCE ET DOCUMENTAIRE –
LE GOÛT DU KOUMIZ DE XAVIER CHRISTIAENS : UN EXEMPLE
DE FILM NUMÉRIQUE CONFRONTÉ À LA PENSÉE DE KRACAUER

- A) *MANIERE D'ATTESTER DU « FLUX DE LA VIE »* 113
- B) *UNE « TENDANCE FORMATRICE »*
SOUS « LA DIRECTION » D'UNE MATIERE REALISTE 122
- C) *VOIE ET VOIX*
D'« EMANCIPATION DE LA TYRANNIE DE L'HISTOIRE » 132
- D) *POTENTIALITES DE « TRANSFIGURATION »*
DE « L'EXPERIENCE CINEMATOGRAPHIQUE » 138

PARTIE 2 **159**
ANIMATION DE LA FICTION / AIMANTATION DES SENS
DANS LE FILM ARGENTIQUE *IN ABSENTIA*
DE STEPHEN ET TIMOTHY QUAY

- A) *DE L'INSTABILITE DES FIGURES*
ET DE SES PROBLEMES MIMETIQUES ET DIEGETIQUES 162
- B) *GENESE MUSICALE DU TRAITEMENT DES FIGURES* 181
- C) *D'UN ECRIT FONDATEUR A DES ECRITURES POLYPHONIQUES* 193

PARTIE 3 **215**
TRAVERSÉE DES APPARENCES
ET CINEMA ANALOGIQUE OU NUMÉRIQUE DIT EXPÉRIMENTAL

- A) *CHAIR ARGENTIQUE* 220
- B) *D'UNE CHAIR ARGENTIQUE A UNE CHAIR NUMERIQUE* 274
- C) *CHAIRS PLASTIQUES* 288

DEUXIÈME CHAPITRE **307**

« NOIR ET BLANC ? C'EST PAS MON "GENRE" ! » DE NOS MÉCANISMES PSYCHIQUES ET DE LEURS ENJEUX FIGURATIFS

PARTIE 1 **309** **DU DÉCENTREMENT GRAPHIQUE ET DE SES EFFETS TRAUMATIQUES DANS LE CINÉMA NUMÉRIQUE DE MARYLÈNE NEGRO**

- A) LA MATIÈRE NUMÉRIQUE D'*ICH STERBE*,
EXPRESSION D'UNE MÉMOIRE ÉVANESCENTE 312
- B) DES IMAGES « VERBALES » AUX IMAGES « MUETTES »
DANS LES DIFFÉRENTES VERSIONS DU FILM *PA* 328
- C) FIGURATION VACANTE ET HIATUS TEMPOREL
DANS LE FILM *A WHITER SHADE* 341

PARTIE 2 **365** **LA DIMENSION MYSTIQUE DU FILM ARGENTIQUE PARTIES VISIBLE ET INVISIBLE D'UN ENSEMBLE SOUS TENSION D'EMMANUEL LEFRANT**

- A) DE L'*INFORME*
COMME FIGURE DE L'INCERTITUDE 368
- B) DE L'*INFORME*
COMME FIGURE EN GESTATION DE NOTRE DESIR DE NARRATION (1) :
MISE EN ABYME D'UNE QUÊTE DES SENS 380
- C) DE L'*INFORME*
COMME FIGURE EN GESTATION DE NOTRE DESIR DE NARRATION (2) :
EXPÉRIENCE PHYSIQUE ET NEUROLOGIQUE 392

PARTIE 3 **421** **DE LA FIGURATION NARRATIVE ET DE SON CULTE SCIENTIFIQUE DANS LA TRILOGIE DIGITALE DE CAROLINE PELLET COMPOSÉE D'*OBLIQUE*, *SILEX* ET *IMAGOS***

- A) PRÉSENTATION DÉTAILLÉE DES TROIS FILMS 426
- B) ANALYSE PLASTIQUE DES TROIS FILMS 439

CONCLUSION GÉNÉRALE **471** **DU NOIR ET BLANC AU CINÉMA : UNE RÉVOLUTION DES MÉDIAS**

SOMMAIRE DU SECOND VOLUME :
LISTE DES DOCUMENTS PLACÉS EN ANNEXES

<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	<u>497</u>
-----------------------------	-------------------

<u>FILMOGRAPHIE</u>	<u>523</u>
----------------------------	-------------------

- FILMOGRAPHIE PRINCIPALE	524
- FILMOGRAPHIE SECONDAIRE	677
- FILMS CITÉS	695

<u>ŒUVRES NON FILMIQUES MENTIONNÉES</u>	<u>701</u>
--	-------------------

<u>QUELQUES PROGRAMMES PRODUITS AVEC LE CJC</u>	<u>705</u>
--	-------------------

<u>INDEX</u>	<u>719</u>
---------------------	-------------------

- INDEX DES TITRES	721
- INDEX DES NOMS	725

<u>TABLE DES MATIÈRES DES DEUX VOLUMES</u>	<u>729</u>
---	-------------------

AVANT-PROPOS

« NOIR ET BLANC, MON BEAU SOUCI »¹

¹ Sur une variation du titre de l'article de Godard « Montage, mon beau souci » paru dans *Les Cahiers du Cinéma* n° 65 en décembre 1956. (Cf. Jean-Luc GODARD, « Montage, mon beau souci (1956) » in, *Godard par Godard, Les Années Cahiers (1950-1959)*, Paris, Flammarion, 1989, pp. 78-81.)

Alain Resnais énonçait : « a priori (...) *un film est toujours sonore, parlant et en couleurs. Ensuite on peut essayer de faire des recherches : faire muet et en noir et blanc par exemple.* »² La remarque quelque peu provocatrice permet d'insister avec regret sur ce postulat radical : le noir et blanc est de façon générale le parent pauvre du cinéma. En effet, celui-ci ne s'intéresse pas aux couleurs et donc par extension au noir et blanc, mais aux figures. Cinématographe signifie « *écriture en mouvement* »³, un film est en mouvement, mouvement qui permet un récit, une histoire. C'est cette dernière, à travers un scénario préalable, qui va pouvoir déployer une narration. L'image visuelle et sonore au cinéma est là pour illustrer l'histoire racontée. Afin qu'elle soit la plus affirmée possible, les figures seront donc les plus graphiques possible reléguant un intérêt pour les chromatismes à une place très secondaire. Malcom Le Grice constate cet état de fait en notant que : « *Dans la hiérarchie des savoirs, on attribue à l'écriture un statut plus élevé qu'elle ne le mérite.* »⁴ À l'inverse, expose Alexander Laszlo:

La couleur occupe une position secondaire dans tous les arts dans lesquels elle intervient ; elle n'a jamais été employée indépendamment des autres moyens destinés à susciter des sensations ou des émotions et, par ailleurs, elle est toujours associée, plus ou moins, à une forme. Nous sommes habitués à voir la couleur, quelle que soit son utilisation, associée à une forme. On l'emploie souvent pour mettre celle-ci en valeur ou lui donner de la signification, pour lui donner un supplément d'intérêt ou de beauté comme c'est le cas en peinture ou en architecture, dans la décoration ou dans les autres arts, et nous pouvons difficilement concevoir son existence séparée de la forme. Pourtant, si un art de la musique a pu naître des sons, jusqu'à présent, aucun art n'a vu le jour qui ait fait de la

² Resnais cité par Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, « Les couleurs du noir-et-blanc » in, *La couleur en cinéma*, Paris, Cinémathèque française, 1995, p. 55.

³ Le terme Cinématographe est composé de « cinéma », qui vient du grec *kínêma*, « mouvement », et de « graphe », qui vient du grec *graphein*, « écrire ». (Cf. CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE (C.N.R.S.) (éd.), « Entrée : cinématographe » in, *Trésor de la Langue Française informatisé (T.L.F.i.)*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (C.N.R.T.L.), Créé en 2005. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/cinematographe>>)

⁴ Malcom LE GRICE, « L'Abstraction chromatique : Peinture - Film - Vidéo - Image numérique (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, Paris, Auditorium du Louvre, 1995, p. 14.

couleur son objet. Il n'y a aucune raison pour qu'il continue d'en être ainsi et qu'un art de la couleur analogue à celui de la musique ne puisse se développer à son tour.⁵

Bien que le terme d'écriture présent dans la première citation évoque les développements théoriques et les essais, la formule convient aussi au scénario d'un film narratif. Le cinéma, selon la belle formule de Paul Sharits, considère la couleur comme simple « *valeur ajoutée* »⁶ au récit. Jean Louis Schefer ajoute : « *schématiquement, il est fait de la couleur un usage de sur-caractérisation ou de redondance sur les signes de fonctions narratives.* »⁷

Si la couleur en général, et le noir et blanc en particulier, priment sur la figuration le cinéma n'est plus *graphique*. La couleur remet en cause les propres fondements *cinématographiques*. L'opposition entre *disegno* et *colorito* irrigue l'histoire de l'art...⁸

Jacques Aumont relate cette anecdote éclairante :

Brossant dans son cours au Bauhaus un bref tableau de l'histoire de l'art, Kandinsky affirmait en 1925 : « *Schéma de l'histoire de l'art. Début : d'abord la forme - dessin et sculpture – puis la couleur.* » (...) Schéma de l'histoire : il faut donc lire dans le « d'abord » et le « puis » un ordre chronologique ; mais c'est aussi, Kandinsky le savait, un ordre qui longtemps a valu comme hiérarchie, abaissement et soumission de la couleur, règne du dessin.⁹

Le cinéma suit lui aussi cet ordre canonique qu'il propose une image en couleurs ou en noir et blanc. On pourrait dire en jouant sur les mots qu'il est « d'abord » (et avant) tout *chronologique* (il suit un récit) ; la *hiérarchie* imposant un scénario d'origine. En effet, si celui-ci devient plus pictural et si le noir et blanc ne suit pas la « ligne », mais la pente de la couleur, il devient informe. Le récit est en crise ; « *sans*

⁵ Alexander LASZLO, « Préhistoire du parallèle entre les sons et les couleurs (1925) », *ibid.*, p. 36.

⁶ Paul SHARITS, « Rouge, Bleu, Godard (1968) », *ibid.*, p. 141.

⁷ Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 17.

⁸ Pastoureau expose ainsi cette opposition entre dessin et couleur : « *Les adversaires de la couleur ne manquent pas d'arguments. Ils jugent celle-ci moins noble que le dessin parce que, contrairement à ce dernier, elle n'est pas une création de l'esprit, mais seulement le produit des pigments de la matière. Le dessin est le prolongement de l'idée, il s'adresse à l'intellect ; la couleur, elle, ne s'adresse qu'aux sens ; elle ne vise pas à informer, mais seulement à séduire. Ce faisant, elle perturbe parfois le regard, empêche de discerner les contours, de bien identifier les figures. Sa séduction est coupable, car elle détourne du Vrai et du Bien.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, Éditions du Panama, 2010, p. 114.)

⁹ Jacques AUMONT citant et commentant Kandinsky, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 120.

forme pas de sujet ni d'histoire ». ¹⁰ En proposant un noir et blanc troublant (et incluant donc des couleurs troubles) au sein de la figuration, un film ne se trouverait-il pas du côté des arts dits *plastiques* et non plus *graphiques* ? Ne pourrait-on pas alors parler d'« art filmique » ? En décentrant la figuration, cet art filmique ne proposerait-il pas un *point de vue* critique sur le cinéma en général ? À une époque de domination économique de la couleur, réaliser de tels films serait-il porteur d'une réflexion critique sur les procédés cinématographiques actuels et sur l'industrie qui les impose ?

La relation paradoxale entre l'industrie audiovisuelle et le noir et blanc mettra en lumière une dépendance à des couleurs sous-évaluées ¹¹ alors que comme l'énonce Rose Lowder : « *la couleur (un film en n/b étant, pour un cinéaste-plasticien, un film en couleurs) est une composante essentielle de l'image filmique.* » ¹² Il faudrait se demander de prime abord s'il est bon de se soucier du noir et blanc alors que de nos jours le cinéma est majoritairement en couleurs. Est-ce que cela a encore un sens, ou plutôt, et avant tout, que signifie concrètement faire un film en noir et blanc à une époque où l'opposition entre noir et blanc et couleur au cinéma est plus que discutable tant d'un point de vue technique que d'un point de vue économique et productif ?

Pour un réalisateur qui travaille le média digital, le choix d'un traitement chromatique se fait numériquement allant de coloris calibrés à une modification de ces derniers pour « donner » du noir et blanc. Un cinéaste qui peut encore faire le choix de l'argentique, tournera la plupart du temps en couleurs puis basculera en numérique le film terminé pour en modifier les chromatismes (la pellicule noir et blanc n'étant plus développée par les laboratoires industriels et même presque plus produite de façon générique). C'est donc principalement la couleur qui « donne » aujourd'hui du noir et blanc au cinéma. Le noir et blanc est devenu pour l'essentiel un choix *a posteriori* et secondaire, il n'est presque plus associé à un média ; la phrase, banale jadis, annonçant : « je tourne en couleurs » ou « je tourne en noir et blanc » n'a plus de sens.

¹⁰ Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, « Les couleurs du noir-et-blanc » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 61.

¹¹ L'ouvrage *Poétique de la couleur : anthologie*, dirigé par Nicole Brenez et Miles McKane et précédemment cité, a été en cela fondamental. (Cf. Nicole BRENEZ et Miles MCKANE (dir.), *Poétique de la couleur : anthologie, ibid.*)

¹² Rose LOWDER, « Propos sur la couleur en partant des "Bouquets" (1989) », *ibid.*, p. 147.

Lors d'une projection, un programmeur peut être face à l'indécidable lorsqu'il voudra qualifier un film de couleur ou de noir et blanc. Un film numérique (puisqu'à l'origine en couleurs) doit-il être présenté comme noir et blanc si nous ne percevons aucun chromatisme ? Doit-on privilégier la perception sur la nature du média ?

Un film argentique couleur développé avec des produits élaborés pour une émulsion noir et blanc (dans un laboratoire artisanal ou chez soi) peut donner des bichromies inattendues (comme du vert et noir ou du rouge et noir) ou proposer des couleurs délavées. Là encore doit-on dire que le film est en couleurs ? Cet exemple, nous l'admettons volontiers, va à contre-courant des convenances techniques du cinématographe, mais permet d'évoquer d'autres bichromies. Cet aspect délavé suggère par ailleurs des couleurs plus largement incertaines ; c'est-à-dire, qui n'ont rien à voir avec celles que nous attendons. Inattendues, pourraient-elles se présenter comme une sous-catégorie de noir et blanc ? De façon générale, puisque, comme le souligne Yannick Mouren : « *Les films en couleurs sont aujourd'hui la norme.* »¹³ et que l'image est au départ en couleurs, chercher à travailler en noir et blanc ne serait-il pas à l'origine d'une remise en cause des conventions audiovisuelles actuelles « attendues » en couleurs ? Mais d'abord, comment qualifier ces dernières ?

Le cinéma, comme l'indique Jacques Aumont, « *dans ses états majoritaires (...) vise (...) à représenter quelque chose* ». ¹⁴ L'enjeu d'un film est de distinguer des formes (visages et corps, objets et décor), les couleurs étant subsidiaires et dites « naturelles ». ¹⁵ Celles-ci sont induites en général par une lumière diffuse donnant des figures et des couleurs associées. L'éclairage, résume Aumont, permet de « "faire voir sous un certain jour" (...) *C'est le mariage, toujours conventionnel, de l'expressivité lumineuse, du souci figuratif et du nécessaire vraisemblable.* » ¹⁶ À l'inverse, en s'éloignant de ce

¹³ Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, Paris, CNRS Éditions, Paris, 2012, p. 7.

¹⁴ Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, Paris, Éditions Yellow Now, 2010, p. 8.

¹⁵ Jacques Aumont insiste : « *Rappelons encore que l'on a appelé "couleurs naturelles" celles qui, par quelque procédé que ce fût, si compliqué et artificiel fût-il, s'obtenaient à la prise de vue - par opposition à celles qu'il fallait ajouter au film, par des techniques manuelles ou chimiques, après le tournage. Que ces couleurs ne soient en rien naturelles n'est que trop clair, et apparaît à la critique avant même le règne du Technicolor.* » (*Ibid.*, p. 49, appel de note n° 40.) Pour appuyer ces dires, il cite un critique de la revue *Chronique d'un cinéophile* de 1935 : « *J'aimerais qu'on me dise (...) si l'état présent de la science permet une prise de vue directe en couleurs (ce que les marchands appellent : les couleurs naturelles...), qui soit satisfaisante.* » » (Claude Aveline cité par *ibid.*)

¹⁶ Jacques AUMONT, *ibid.*, p. 14.

« système classique »¹⁷ pour s'intéresser à des couleurs avant les figures, on recherchera un éclairage intense imposant le contre-jour ou la pénombre voire l'obscurité.

Alekan le résume ainsi : « *L'apparence des choses, des formes, est le fait de la lumière. Son absence [ou sa surprésence] détruit l'"objet" puisqu'il n'est plus perçu.* »¹⁸ Or, « *en matière d'éclairage les cinéastes – même réputés – n'avaient qu'une connaissance approximative du matériau qui crée les images : la lumière et son antinomie, l'ombre.* »¹⁹ Même si « *éclairer un sujet, c'est d'abord penser en lumière* »²⁰, un éclairage immodéré fait disparaître le sujet qui n'est plus central : la lumière ayant pris le pouvoir.

Il faudrait aussi envisager le paradoxe d'appréhender le noir et blanc autant comme extension d'un cinéma en couleurs, que comme hors-champ de celui-ci. D'un point de vue physique (et chimique pour l'émulsion) un éclairage intense induit du noir et blanc, l'éclairage et ses variations étant cruciaux tant à la prise de vue que lors du travail en post-production. En imposant à son film « *un excès [ou un manque] de lumière qui les mange* »²¹, un cinéaste ne proposerait-il pas un point de vue « extrême » sur « ces figures narratives » ? (que ce « brouillage figural » se déroule à la prise de vue ou après-coup - le développement étant aussi un travail avec la lumière.²² - Aumont souligne ainsi le « *pouvoir absolu de la lumière, non seulement sur les objets du drame, mais sur le film lui-même* ». ²³)

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 12.

¹⁹ Ibid., p. 8.

²⁰ Ibid., p. 150.

²¹ Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 17.

²² Aumont développe ainsi cette idée lorsqu'est « *offerte à notre attention (...) la matière de la pellicule – et c'est alors toujours la lumière qui s'en charge, une lumière qui n'est plus représentative, qui ne garde de l'acte figuratif que ses pouvoirs les plus dangereux pour la représentation, et qui finalement semble s'en prendre au support de l'image lui-même. C'est ce qui se joue exemplairement dans le dernier plan d'Une Passion (Bergman, 1968), avec la lente dissolution d'une figure humaine et d'un paysage devenant de plus en plus pâles, de plus en plus granuleux, comme si un absolu de la lumière, sans plus aucun rapport avec la scène représentée, les envahissait. La dissolution de la fiction et du personnage du film dans cet excès de lumière est donnée comme l'effet d'une véritable maladie de l'image, qui n'arrive plus à maîtriser ses composants les plus intimes, ses atomes, ses cellules. L'image est cancérisée, la matière et les formes y prolifèrent, mais pour détruire (pour détruire la figure, la représentation, l'histoire).* » (Ibid., p. 71.)

²³ Ibid., p. 23.

Au-delà du rejet des couleurs « naturelles » s’obtenant de façon profilnique ou en laboratoire, nous allons voir que ce noir et blanc remet en cause le « naturalisme » généralisé du cinématographe, comme appellation masquée de sa standardisation. Alain Robbe-Grillet dans sa préface pour le livre-référence du chef opérateur Henri Alekan le fustige ainsi :

(...) le « *naturalisme* », ce mélange d’idéologie et de lâcheté qui finit par faire abandonner toute intervention créatrice au profit d’une prétendue reproduction de la réalité quotidienne. Alekan sait, lui, que le réel est toujours plus étrange, plus beau, plus irréaliste que cette image conventionnelle et sans surprise que l’on cherche à nous imposer.²⁴

Traiter de la production de cinéma *en* noir et blanc *stricto sensu* aujourd’hui serait donc bien obsolète et peu décisif. Pour éviter cette inanité, nous partirons à la recherche de noir et blanc *pluriels*.²⁵ On pourrait ainsi parler, à la suite de Jacques Aumont qui intitulait son recueil collectif *La couleur en cinéma*²⁶, non pas de cinéma *en noir et blanc*, mais de noir et blanc *en cinéma* ; s’attacher au noir et blanc *en* cinéma engagerait ainsi à adopter une approche autant paradoxale que polysémique du sujet. En résumé : le noir et blanc devrait autant s’opposer systématiquement aux couleurs qu’être considéré comme un traitement particulier des chromatismes. Nous allons nous intéresser à l’étude de noir et blanc qui « pactisent » avec une lumière ne « *néglige[ant plus] le varié et le mal défini.* »²⁷ pour devenir de façon propitiatoire couleur incertaine

²⁴ Alain ROBBE-GRILLET, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., première page intérieure, non paginée.

²⁵ Même si le terme de noir et blanc est invariable.

- Si l’on peut parler autant de vaches noires et blanches que de vaches noir et blanc dans un pré, la première formule qualifie des bovins à la peau uniquement noire *ou* uniquement blanche alors que dans le deuxième groupe les animaux ont tous un même pelage bicolore, noir *et* blanc (race de bovins aussi nommée *pie noire*, en raison de leur « *robe est de deux couleurs séparées par plaques dont l’une est blanche.* » (C.N.R.S. (éd.), « Entrée : pie » in, *Trésor de la Langue Française informatisé (T.L.F.i.)*, op. cit., [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/pie>>)

- Jacques Aumont a fait le choix de parler de noir-et-blanc en utilisant des tirets dans ses ouvrages *Introduction à la couleur : des discours aux images* et *La couleur en cinéma* (dont les références bibliographiques ont été précédemment citées). Néanmoins ce procédé ne sera pas utilisé dans notre étude étant donné que les noir et blanc qui nous préoccupent ne s’opposent pas aux films en couleurs.

- En outre, l’accord du mot *couleur*, de manière générale, n’est pas (toujours) évident : ainsi l’expression « de couleur » est invariable et, à l’inverse, la formule « en couleurs » s’écrit toujours au pluriel.

²⁶ Cf. Jacques AUMONT (dir.), *La couleur en cinéma*, op. cit..

²⁷ Aristote cité par Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » in, *ibid.*, p. 159.

ou *disparate* et ainsi « *machine de guerre normée contre les enchaînements filmiques et d'abord, bien sûr, contre ceux du récit.* »²⁸

Yannick Mouren le note de façon plus prosaïque :

Le cinéma étant ontologiquement réaliste, comme aurait dit Bazin, il est très rare, dans le cadre du cinéma commercial exploité en salle de voir un long métrage dans lequel les items, qu'ils soient naturels ou factuels, ne soient pas de la même couleur que dans la réalité quotidienne. En cela le cinéma est « en retard » par rapport à la peinture (...).²⁹

Le théoricien ajoute :

Les filmologues abordant la question de la couleur font (avec regret) le constat suivant : le cinéma souffre d'un réalisme ontologique. Il est fort difficile pour un cinéaste (non expérimental) d'échapper à ce que Dreyer appelait « l'attitude naturaliste ». Le spectateur est satisfait dans la mesure où il juge les couleurs obtenues bien fidèles à la nature.³⁰

Le cinéma est par essence un art cinétique, il témoignerait par son étymologie, pour reprendre une expression de Moholy-Nagy, d'une « *vision en mouvement* ». ³¹ Si la vision est mouvante, elle est forcément instable et parfois imprécise, les figures perdant alors leur netteté. Nous allons donc nous focaliser sur un noir et blanc incertain en prenant cette dimension d'incertitude dans toutes ses occurrences possibles. Ce noir et blanc incertain ferait écho à la vision des couleurs d'Eisenstein, que Jean-Louis Leutrat développe en ces termes :

Eisenstein pensait que « *la couleur commence là où elle ne correspond plus à la colorisation naturelle* » par là elle cesse d'être attachée aux choses. Il faut donc sortir de la colorisation naturelle ou du coloriage (...). La couleur peut échapper aux formes et aux idées reçues, aux clichés de diverses manières. Par exemple, les couleurs peuvent se poser sans vraiment habiter une forme qu'elles débordent ; elles tendent à s'esquiver (...) ; ne viennent jamais meubler que très approximativement le contour des silhouettes.³²

²⁸ Nicole BRENEZ, *ibid.*, p. 158.

²⁹ Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma, op. cit.*, p. 179.

³⁰ *Ibid.*, pp. 236-237.

³¹ Lászlo MOHOLY-NAGY, « La sphère optique peinture ou lumière (1936) » in, *Dynamo, un siècle de lumière et de mouvement*, Paris, Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2013, p. 235.

³² Jean-Louis LEUTRAT citant Eisenstein, « De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, pp. 26-27.

Or l'incertain, c'est l'indéterminé donc l'informe. Georges Bataille dans un article sur la notion d'*informe* note :

qu'un dictionnaire commencerait à partir du moment où il ne donnerait pas le sens, mais la besogne des mots. Ainsi *informe* n'est pas seulement un adjectif ayant tel sens, mais un terme servant à *déclasser*, exigeant généralement que chaque chose ait sa forme. Ce qu'il désigne n'a ses droits dans aucun sens et se fait écraser partout comme une araignée ou un ver de terre. Il faudrait, en effet pour que les hommes académiques soient contents que l'univers prenne forme. La philosophie entière n'a pas d'autre but : il s'agit de donner une redingote à ce qui est, une redingote mathématique. Par contre affirmer que l'univers ne ressemble à rien, et n'est qu'*informe* revient à dire que l'univers est quelque chose comme une araignée ou un crachat.³³

Bien loin d'une bichromie ultra-figurative et donc illustrative d'un scénario, en quoi, pourquoi et comment un *autre* noir et blanc *informe* et bigarré³⁴, devient-il un outil de prédilection pour établir l'état des lieux d'une plasticité critique de la représentation cinématographique industrielle actuelle et de la politique qu'elle sous-tend ?

Alors que « *l'Eastmancolor a remplacé le Technicolor, que des progrès nets ont été accomplis dans le "rendu" des couleurs, que s'est atténuée leur exagération, le cinéma (...) [en couleurs est alors] apparu comme plus "réaliste" que le cinéma bichrome* »³⁵, nous verrons qu'en optant paradoxalement pour le noir et blanc, la palette chromatique construit un espace propice à un cinéma *différent* en rupture avec les dogmes du réalisme audiovisuel. Ce cinéma *différent* « réfléchit » le noir et blanc qui devient une source d'expériences holistiques (tant synesthésiques que cognitives) à l'origine d'un redéploiement élargi du cinéma comme geste et art plastique fondateurs.

S'intéresser à ces noir et blanc informes serait un moyen, parmi d'autres, d'expérimenter en cinéma et donc de faire des films à contre-courant. L'enjeu de notre étude sera de présenter un travail du noir et blanc comme laboratoire expérimental de gestes techniques, de champ d'essais, de tentatives et d'expériences personnelles.

³³ Georges BATAILLE, « L'Informe (1929) » in, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Gallimard, 1972, p. 217.

³⁴ Bigarré : « *Marquer de couleurs, de tons différents qui tranchent ou se heurtent par leur disparate. Contraste de couleur disparate.* » (C.N.R.S. (éd.), « Entrée : bigarré » in, *Trésor de la Langue Française informatisé (T.L.F.i.)*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/bigarre>>)

³⁵ Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 24.

Aujourd'hui, faire un film avec des couleurs figuratives se passe d'explications. Un noir et blanc aux figures troubles attaquerait-il ce conformisme ? Les films qui seront étudiés tendent à rompre cette trêve. Ce noir et blanc propice à l'élaboration d'univers « différents » réinterroge ainsi l'essence même du cinéma à travers une instabilité de la perception mimétique. Les figures et motifs sont mis en crise par leur absence de couleur au regard de la matière qui les compose.

L'enjeu de notre recherche pourrait se résumer en ces quelques lignes : on passe d'une utilisation dramatique de la couleur à un noir et blanc *plastique*, d'une couleur qui illustre l'histoire (et donc accessoire) à un noir et blanc qui prend en charge un *point de vue* vital sur le cinéma contemporain et le monde qui nous entoure.

En basculant de la couleur au noir et blanc, le chromatisme comme adjuvant des formes se perd au profit d'un espace propice à la création d'altérités en rupture avec les conventions du réalisme. L'opposition entre couleur noire (en tant qu'absence de lumière) et couleur blanche (en tant que présence à l'excès de lumière) serait un moyen d'inventer un cinéma se situant au cœur du rapport entre l'humain et sa perception du réel à savoir les normes du réalisme et de transgresser même cette perception par l'expression d'une vision relative de ces dernières. Le noir et blanc serait à percevoir alors comme un point de vue autre sur les couleurs mimétiques : une autre manière de « réfléchir » les couleurs et « sur » les couleurs (au propre et au figuré) pour mener d'une réflexion perceptive à une réflexion analytique concernant notre rapport au réel.

Le noir et blanc devenu techniquement instable ne permettrait-il pas de faire une analogie avec un Réel à *poursuivre* incessamment, d'autant qu'une dynamique binaire (imposée par les images numériques) éloignerait par essence l'image d'un monde analogique (argentique) quel qu'il soit ?

Si Artaud proclame que « *le cinéma nous assassine de reflets* »³⁶, un élément noir « *se dit (...) d'un corps dont la surface ne réfléchit aucune radiation visible, dont la couleur est aussi sombre que possible : noirceur, noire comme du jais* ».³⁷ Filmer en noir (et blanc) serait-il un moyen de basculer dans un monde visuel en rupture avec son

³⁶ Artaud cité par Nicole BRENEZ, *De la Figure en général et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998, p. 20.

³⁷ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Noir » in, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2002, p. 1734.

réfèrent, de créer des images qui fonctionneraient comme des trous noirs ? Engloutissant ce qui les entoure et n'émettant pas de lumière, ces corps sont présentés comme noirs, mais ne peuvent être perçus qu'indirectement à travers les conséquences qu'ils provoquent sur l'espace qui les entoure. Le rapport perceptif classique bascule vers l'inconnu qui peut prendre le nom d'abstraction, d'onirisme, de chamanisme ou de folie, des propositions subjectives qui réinventent des codes perceptifs ou du moins les remettent en question pour les interroger à travers une lutte où la texture *plastique* met en crise toute *storia* attendue.

Ce cinéma sonderait le monde au moment où « *notre vision n'a plus le visible pour limite* ». ³⁸ Des noir et blanc inattendus à travers « *une plastique de l'autrement (...) bouleverse[nt] la nature des rapports entre figure et fond, inverse[nt] les repères orthonormés pour créer une topologie du dynamique et de l'instable* » ³⁹. Au cinéma, il faut que « *nous y voyions clair* » ⁴⁰, cependant ici l'aperception serait la norme.

Comme le rappelle Alekan : « *L'obscur démontre la faiblesse de l'homme. Or non seulement le noir retranche l'homme de l'univers, puisqu'il ne peut le percevoir, mais il le paralyse (...)* ». ⁴¹ Pour un éclairage « sur-présent » : « *les hautes lumières [ont également le même pouvoir que les] ombres plus que denses.* » ⁴² Alekan pour illustrer ce second cas évoque les toiles de Turner (puisque les peintres plus que les cinéastes ont œuvré dans ce sens) ce qui lui permet de parler d'une « *évasion par la lumière [pour qualifier un éclairage] sur-tamisé* ». ⁴³

... Une critique de la perception du réel non pour le simplifier (en occultant la couleur source de problèmes de raccords ou d'ambiance comme ce fut par exemple le parti pris dans les années 1960 pour les films à petits budgets, telles que les séries B hollywoodiennes ⁴⁴ jusqu'à plus récemment dans les années 1980 chez un Richard

³⁸ Claudel cit par Suzanne LIANDRAT-GUIGUES, « Les couleurs du noir-et-blanc » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 61.

³⁹ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain », *ibid.*, pp. 162-63.

⁴⁰ Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière, op. cit.*, p. 24.

⁴¹ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres, op. cit.*, p. 15.

⁴² *Ibid.*, p. 16.

⁴³ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁴ En particulier grâce à la pratique du *stock-shot* : « *répandue dans la série B américaine où il n'y a pas de seconde équipe pour tourner les plans de situation ou les scènes d'action, ce qui donne lieu à une*

Kern), mais pour l'interroger, questionner notre rapport trop conditionné à sa représentation ici cinématographique.

Le noir et blanc pourrait être ainsi perçu comme un instrument de résistance à la domination économique de la couleur figurative. Comment cette forme de critique s'inscrit-elle chromatiquement dans les films ? Le cinéma a-t-il élaboré une *forme* spécifique de critique usant des ressources *plastiques* du noir et blanc ? Serait-ce pour refuser la dimension mimétique, attribut traditionnel du média ? Un cinéma qui propose de faire l'expérience des couleurs à travers le noir et blanc ne renverse-t-il pas les attentes ontologiques du cinématographe ?

L'« exception d'une perception » ne serait donc pas de l'ordre de l'insensé, mais du « plus sensé » et serait là encore le moteur du choix du noir et blanc, moteur d'une subjectivité. Au regard normé et impersonnel du réel se substituerait un regard subjectif à travers un noir et blanc qui imposerait un changement perceptif.

Le choix de travailler le noir et blanc peut être appréhendé comme l'expression d'un « attentat » visuel sur la perception codée d'un réel, appelé réaliste, qui cherche un leurre de transparence. Ce cinéma noir et blanc est « décoloré », il a « viré » au noir et blanc comme on pourrait dire qu'il est « accidenté », mis à nu par le regard du cinéaste qui brise « manuellement » sa fabrication pour exprimer une vision du « ressenti » du monde non conventionnelle, car personnelle. Une remise en cause entre le rapport au monde et sa représentation à l'image en est l'origine.

Certains cinéastes partiront de ce qui reste d'un noir et blanc argentique pour le questionner et l'analyser et donc le *poursuivre* dans une dynamique de diffusion et d'élargissement de ses possibles. Par exemple, en réutilisant des images de *found footage*, les cinéastes proposent d'autres points de vue sur des films, offrant une analyse « manuelle » et non verbale, mais néanmoins critique, d'éventuels dépassements d'une représentation narrative. Ils exposent ainsi des noir et blanc réalistes, mais non narratifs. Littéralement en projetant à nouveau d'autres films, à partir d'images préexistantes,

esthétique en quelque sorte désinvolte par nécessité, du faux raccord de texture entre le film d'accueil et le plan interpolé. » (Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental » in, *Limite(s) du montage*, Revue d'Études Cinématographiques, volume 13, Longueuil, 2002, p. 51.)

dont les normes d'origine ne sont pas reniées, mais déformées ; ils « hallucinent » d'autres versions, redéployant, réconciliant, une infinité de possibles.

Ces œuvres cinématographiques se nourrissent de propositions artistiques qui vont bien au-delà des images en mouvement et entrent en correspondance avec des pratiques artistiques au sens large où les réalisateurs aspirent à la création d'« univers » cinématographiques « parallèles » à travers des usages singuliers du noir et blanc. En brouillant la dimension « figurative » attendue, ces films cherchent d'autres rapports au monde. Ce cinéma semble rejeter ou du moins se « désintéresser » du cinéma actuel dominé par une figuration colorée et dénonce la domination du processus technique qui a rendu ce changement possible. Le noir et blanc questionne le cinéma en tant qu'évolution technique et la religion du progrès qui en découle.

Nous allons voir que des images noir et blanc bâtardes éclosent en s'émancipant des « lois » de la figuration narrative. La bichromie mettrait « *en péril* »⁴⁵ une logique industrielle (au sens large d'un « *moule formateur* »⁴⁶) et exposerait les limites de tout mécanisme.

L'image noir et blanc inviterait à l'expérience. Bien après les réalisations des années 1920, ce cinéma contemporain *expérimenterait* le noir et blanc afin de « *provoquer* [littéralement un cinéma narratif] *dans l'intention de l'étudier* ». ⁴⁷ Nous nous intéresserons à des cinéastes « expérimentateurs » à définir aussi comme des artistes « pirates », de ceux qui s'efforcent, qui tentent, qui inventent⁴⁸ des noir et blanc.

Ces créateurs, à travers les découvertes *périlleuses* autant qu'*empiriques* de noir et blanc, sont par essence des aventuriers *interlopes* qui écument les rives du cinéma pour en déborder toute prétention territoriale cartographiable.

Nous allons examiner un foyer « nébuleux » d'œuvres qui présentent des propositions radicales concernant des noir et blanc *différents*. *Différents* dans leur conception et dans leur perception mettant en crise une « appréhension » spectatorielle.

⁴⁵ Expérimenter et expérience viennent du latin *experiri*, « *faire l'essai de* », mettre en « *péril* ». (Cf. Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.) : « Entrée : Expérience, expérimentation » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1001.)

⁴⁶ *Ibid.*

⁴⁷ *Ibid.*

⁴⁸ Le terme de *pirate* vient du latin *pirata* et du grec *peirates* (de *peira* qui signifie « tentative ») et a donné lui aussi *péril*. (Cf. *Id.*, « Entrée : Pirate », *ibid.*, p. 1955. Et : *id.*, « Entrée : Péril », *ibid.*, p. 1904.).

Comment, en quoi et pourquoi ces cinéastes élaborent-ils des œuvres dont l'aspect informe témoigne d'une plasticité *critique* qui se joue de leurs sources écrites et plus largement artistiques ? Nous démontrerons que ces noir et blanc bâtards trouvent, dans ce « dialogue polyphonique »⁴⁹ avec leurs origines physiques et graphiques, la source d'une dynamique créatrice, entre immanence et transcendance.

Enfin nous considérerons la réception tant poétique qu'analytique de tels traitements colorés, c'est-à-dire les expériences singulières que proposent au spectateur ces « transfigurations » chromatiques.

Avant de s'abandonner corps et âme à l'étude de cas de « noir et blanc incertains », il faut commencer par une mise à plat du statut du noir et blanc en général dans le panorama audiovisuel actuel afin de saisir avec précision la persistance précaire de son renouvellement, son actualité aussi instable que plurielle et son dynamisme souterrain.

Nous allons nous intéresser, dans une longue introduction, au repli du noir et blanc dans un cinéma à contre-courant du réalisme dominant. Nous partirons de la politique industrielle du noir et blanc pour en faire la critique puis nous présenterons les artistes qui s'en libèrent à l'origine de l'élaboration de notre corpus de films aux noir et blanc *différents*.

Seront mis en avant les enjeux du noir et blanc d'un point de vue à la fois technique et donc physique, optique, chimique, esthétique, culturel, psychanalytique, neurologique et philosophique ; notions fondamentales qui nous serviront de base conceptuelle pour l'analyse critique des cas spécifiques proprement dits qui composeront les deux chapitres de notre recherche.

⁴⁹ Cf. Mikhaïl BAKHTINE, *Poétique de Dostoïevski* (1929), Paris, Le Seuil, 1970.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

REPLI DU NOIR ET BLANC DANS UN CINÉMA **À CONTRE-COURANT DU RÉALISME DOMINANT**

PARTIE 1

POLITIQUE INDUSTRIELLE DU NOIR ET BLANC : CONSTAT CRITIQUE

A) EXIL TECHNIQUE ?

NOIR ET BLANC ARGENTIQUE VERSUS NOIR ET BLANC NUMERIQUE

Un constat s'impose : les images en noir et blanc sont en voie de disparition en tant que matière première. Ayant perdu son hégémonie argentique originelle, le noir et blanc se présente sous des auspices de plus en plus crépusculaires avec la disparition progressive de l'argentique et de sa spécificité chromatique. Il a connu un double exil : exclusion *a priori* de l'image numérique et *a posteriori* de l'image argentique.

Nombre d'émulsions tendent à disparaître, car elles ne sont plus rentables. En outre, la pellicule achromatique est en perte de vitesse au regard de la pellicule couleur. Les grands laboratoires ne s'intéressent plus ou très peu au noir et blanc. La demande est à un média économique *et* en couleurs : on assiste à un abandon progressif de l'argentique au profit de l'image numérique. Leurs différences intrinsèques mettent en question le travail du noir et blanc.

Contrairement à ce qui se passe pour le film pellicule qui donne encore le choix entre émulsions couleurs ou noir et blanc⁵⁰, le parti pris de travailler en noir et blanc

⁵⁰ 1) Les deux principaux types de pellicules noir et blanc utilisés aujourd'hui sont le film orthochromatique (qui a remplacé le film monochromatique) et le film panchromatique.

n'est pas évident en numérique⁵¹ : il n'est envisageable qu'à travers un travail de « falsification » des couleurs.⁵²

La caméra digitale est composée de trois capteurs de lumière colorée donnant respectivement du rouge, du vert et du bleu, selon un principe de synthèse additive des couleurs qui mélange ces trois couleurs primaires (mode colorimétrique R.V.B.) suivant un système de « couches » dont les combinaisons variables permettent d'obtenir toutes les couleurs du spectre. L'image numérique est « au départ » en couleurs.⁵³ Pour « obtenir » du noir et blanc, il faut supprimer certains paramètres à travers une opération de soustraction des couleurs. Une couleur possède trois coordonnées, c'est ce qu'on appelle sa valeur numérique. Le noir et blanc « se conquiert » en invalidant deux de ces coordonnées : la teinte (l'identité colorée) et la saturation (l'intensité colorée) pour ne conserver que la luminance (la clarté).

- Film Orthochromatique : « *Film dont la pellicule noir et blanc est sensible au vert et au bleu, mais occulte le rouge du spectre des couleurs* (orthochromatique print, ortho). À partir de 1918, le, film orthochromatique est utilisé à cause de la rapidité d'émulsion et de son semblant de haut contraste (qui est, en fait, obtenu par le maquillage) ; il remplace alors le film monochromatique. Les films silencieux d'Erich von Stroheim sont orthochromatiques. » (André ROY, « Entrée : Film Orthochromatique » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet*, Québec, Éditions Fides, 2007, pp. 207-208.)

- Film Monochromatique : « *Film noir et blanc sensible à la couleur bleue et insensible au vert et au rouge* (monochromatic print). Le film monochrome est utilisé durant les premiers temps du muet. » (Id., « Entrée : Film Monochromatique », *ibid.*, p. 206.)

- Film Panchromatique : « *Film dont la pellicule noir et blanc est sensible à toutes les couleurs du spectre* (panchromatic print). Le film panchromatique remplace en 1926 le film orthochromatique. Les ombres subtiles et la couleur de la peau naturelle (qui apparaissait auparavant très pâle à l'écran) y sont bien rendues. Son émulsion est peu rapide et demande un éclairage peu abondant. C'est Robert Flaherty qui l'utilise pour la première fois dans *Moana* (1926). » (Id., « Entrée : Film Panchromatique », *ibid.*, p. 208.)

2) À propos des pellicules « *reproduisant le spectre des couleurs dans ces images (...)* On distingue deux catégories de procédés couleur : la méthode additive et la méthode soustractive. » (Id., « Entrée : Film en couleurs, *ibid.*, p. 201.) Catégories qui seront détaillées par la suite.

⁵¹ Ces problèmes techniques, liés au numérique, ont été esquissés dans les communications suivantes :

- Gabrielle REINER, « Numérique et falsification du noir et blanc », communication dans le cadre de la journée d'étude *L'art au temps du numérique*, Nicole Brenez et Angel Quintana (dir.), Université de Paris I, Paris, 15 juin 2009.

- Id., « Texture du Cinéma Numérique », conférence dans le cadre de l'enseignement théorique et pratique de la vidéo de Michèle Waquant, équipe « Vidéo », École Nationale Supérieure d'Arts Paris-Cergy, 18 novembre 2010.

⁵² La vidéo a débuté en noir et blanc, mais parler d'œuvres « vidéo » aujourd'hui est source d'une confusion de langage, car le média est numérique, et non plus analogique, comme à son origine. La vidéo analogique, tel le Hi8 (qui est en fait une extension du Super 8) a quasiment disparu.

⁵³ Le noir correspond à l'absence de lumière et le blanc à l'addition des trois couleurs primaires tandis que pour les couleurs secondaires : le cyan est une addition du bleu et du vert, le magenta résulte du rouge et du bleu et le jaune, du rouge et du vert.

Cet acte négatif par excellence peut intervenir lors de la prise de vue (en passant au mode manuel de la caméra) ou sur le banc de montage (procédé vivement conseillé, car réversible, le monteur disposant d'une image « complète » qui n'a pas encore perdue d'information). Le noir et blanc ne peut donc pas vraiment être « travaillé », mais plutôt « falsifié » à la prise de vue ou au montage.

Choisir de travailler numériquement en noir et blanc ne va pas sans poser des problèmes dont le plus symptomatique est à n'en pas douter le parasitage du film à la projection par des flashes colorés. Les projecteurs interprètent le travail réalisé comme une œuvre en couleurs. Des effets colorés viennent hanter les plans « sans couleur » et rappellent de manière fantomatique la difficulté inhérente au média d'obtenir un « vrai » noir et blanc.

Le noir et blanc serait le résultat de notre perception et non d'un média. Deux noir et blanc s'opposent ainsi : un noir et blanc émanant d'un choix technique et un noir et blanc biaisé comme résultat perceptif.

Pourquoi s'opposent-ils ? Cela permettrait-il de penser le noir et blanc comme autre chose qu'un choix d'émulsion ?

B) EXIL PRODUCTIF ? **NORMES ET NOIR ET BLANC**

Si, lors de son apparition à la fin des années 1930 avec la popularisation du Technicolor le cinéma en couleurs était plus onéreux⁵⁴, maintenant la donne est inversée et la couleur est devenue beaucoup moins coûteuse que le « désuet » noir et blanc. À l'époque faire un film en couleurs était un luxe⁵⁵ ; aujourd'hui le noir et blanc est de l'ordre de l'« exceptionnel » et représente un coût plus important (en argentique)⁵⁶ ou montre un aspect instable et précaire (en numérique).

⁵⁴ 1) Bien que l'on ait critiqué dès le début « *cet abus des couleurs contrastées qui donnaient aux scènes un aspect peu réel (...) le noir et blanc a été rejeté par la majorité du public. [La couleur était alors] un horizon difficile et réjouissant à atteindre.* » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, Paris, Éditions du Panama, 2005, p. 103.)

2) Toutefois, la colorisation manuelle, ou les filtres codifiant la couleur, existe quasiment dès l'apparition du cinématographe. Pastoreau résume parfaitement l'histoire des procédés de colorisation : « *On procéda d'abord par coloriage du support à la main, à l'aide de pochoirs, un par couleur, découpés dans des positifs ; les couleurs étaient appliquées au pinceau, travail extrêmement long et minutieux, impossible pour un long métrage, d'autant que la mise en scène devait prévoir des décors, des costumes, des maquillages s'inscrivant dans une gamme de gris. On teinta ensuite les films en les plongeant dans des bains colorants : cela créa des atmosphères, et même des codes puisque l'on choisissait toujours la même coloration pour le même type de scène (bleu pour la nuit, vert pour les extérieurs, rouge pour le danger, jaune pour la joie ; mais ce n'était pas encore le cinéma en couleurs. Par la suite on utilisa des filtres colorés, d'abord lors de la projection, plus tard lors de la prise de vue. Enfin, comme en gravure et en photographie, on superposa trois pellicules de trois couleurs différentes pour obtenir toutes les autres.* » (Cf. *Id.*, *Les Couleurs de nos souvenirs*, Paris, Éditions du Panama, 2010, p. 91.)

3) Du reste, « *dans les années 1920, la technique du cinéma en couleurs était déjà bien au point et son développement aurait pu commencer plus tôt (...). Ce qui l'a retardé, ce sont des raisons économiques, mais aussi morales : à l'époque certains esprits estimaient que les images animées étaient futiles et indécentes. Que dire, alors, si elles avaient été en couleurs !* » (Cf. *Id.*, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., pp. 105-106.) En cause une perception de la couleur « *considérée comme transgressive.* » (Cf. *Ibid.*, p. 105.) C'est pour cela que : « *Le premier dessin animé en couleurs (une des fameuses Silly Symphonies de Walt Disney) sortit en salle en 1932. Mais il fallut attendre encore trois ans avant de voir un vrai film en couleurs : Becky Sharp de Rouben Mamoulian, en 1935. [Alors que] (...), le procédé Technicolor, qui domina les premiers temps du cinéma en couleurs, fut mis au point dès 1915. Il ne cessa d'être perfectionné jusqu'au milieu des années 1930 et permit avant la Seconde Guerre mondiale le tournage de chefs d'œuvre comme (...) Autant en emporte le vent (1939) de Victor Fleming. (...) Vers 1915-1920, pour les capitalistes puritains - tous protestants, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis - qui contrôlaient alors la production des images (...) - les images animées constituaient une frivolité, voire une indécence ; (...) proposer des images animées et en couleurs, cela aurait été franchement obscène. D'où un retard de deux décennies entre ce qu'avait mis au point la technique et ce qui fut projeté pour la première fois sur les écrans.* » (Cf. *Id.*, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., pp. 91-92.)

⁵⁵ Ainsi comme l'indique Joël Finler « *un tournage Technicolor augmentait le coût d'un film de 40 à 50 % avant le milieu des années 1950* ». (Finler cité par Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 8.)

⁵⁶ William Moritz indique que « *Les pellicules couleur se répandirent sur le marché après la Seconde Guerre mondiale* » (William MORITZ, « *Musique de la couleur, cinéma intégral (1995)* » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 9.) Pastoreau précise qu'à cette période : « *les films en couleurs se*

Travailler en noir et blanc devient de plus en plus complexe à cause de contraintes techniques associées à des enjeux financiers. Puisque « *la couleur semble aller de soi* »⁵⁷ et que l'industrie cinématographique tend à marginaliser l'utilisation du noir et blanc, pourquoi et à quelles fins les cinéastes persistent-ils dans cette voie ?

- Une industrie qui induit un noir et blanc formaliste

Certains réalisateurs continuent de faire leurs films en noir et blanc selon des codes bien établis. Dans la plupart des films narratifs, le noir et blanc fait référence à une dimension historique présente dans la *drama*. Il peut aussi être très communément employé pour se parer d'un vernis « cinéphilique » voire « mythique » dans le sens le plus réducteur possible de ces termes (d'où notre choix d'user de guillemets pour les mentionner).

Donnons quelques exemples de ces noir et blanc narratifs en commençant par ce que Yannick Mouren nomme le « *passage du temps* »⁵⁸, dont la marque la plus fréquente est le *flashback* qui, associé au noir et blanc et subordonné à des images du « présent » en couleurs souligne de manière redondante les images « passées » dans la diégèse. C'est le cas par exemple, dans *Magnolia* (2000) de Paul Thomas Anderson.

*diffusèrent plus largement, mais ne devinrent vraiment plus nombreux que les films en noir et blanc qu'au début des années 1970. On tenta alors, sans grand succès, d'éviter de donner aux images cinématographiques un aspect "cartes postales". Esthètes et créateurs furent nombreux à dénoncer la place envahissante de la couleur et son caractère irréaliste. Au cinéma, en effet, comme à la télévision et dans les magazines, la couleur occupe une place exagérée et déformée par rapport à celle qui est la sienne dans la vision naturelle ou dans la vie quotidienne. Mais le grand public ne suivit pas et refusa le retour au noir et blanc (...) La pratique récente qui consiste à "coloriser" d'anciens films tournés - et conçus ! - en noir et blanc reflète bien le goût du grand public pour la couleur, notamment aux États-Unis ; les téléspectateurs américains (et bientôt sans doute européens) refusent de regarder les anciens films en noir et blanc, il faut donc les "coloriser" (le mot est en lui-même abominable) pour qu'ils puissent passer à la télévision. C'est ce que l'on a fait à partir des années 1980-1990 et qui a suscité de légitimes polémiques, à la fois juridiques, éthiques et artistiques. Aujourd'hui tourner un film en noir et blanc coûte plus cher que tourner un film en couleurs. » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 92.)*

⁵⁷ Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 7.

⁵⁸ L'historien du cinéma développe cette idée : « Depuis que la couleur est devenue la norme, à la fin des années soixante, le passage au noir et blanc et parfois au sépia, signifie très efficacement un retour dans le passé. Il sied particulièrement aux souvenirs d'enfance de personnages du film nés avant 1970, parce que de nombreux Occidentaux y associent le noir et blanc. Pour ceux nés après l'apparition de la couleur à la télévision, le noir et blanc est lui-même signe du passé lointain, celui d'avant leur naissance. » (Ibid., p. 53.)

Le noir et blanc peut aussi renforcer et légitimer la dimension historique.⁵⁹ *Schindler List* (*La Liste de Schindler*, 1993) de Steven Spielberg et *Le Ruban blanc* (2009) de Michael Haneke sont tournés en noir et blanc pour suggérer une époque révolue (dans ces deux cas précis, la Seconde Guerre mondiale). La bichromie renvoie à l'idée inconsciente d'« images d'archive ». De nombreux films indiquent au générique : « basé sur une histoire vraie. » Si l'histoire est véridique, l'image le serait aussi par un conditionnement implicite de l'esprit du spectateur.

L'image réaliste est basée sur une narration linéaire qui induit une « croyance » en sa « véracité » (qui se confond ainsi avec l'idée d'« authenticité »). L'illusion optique et sonore garantit cette impression. Tout est fait pour que le spectateur oublie qu'il est devant des images, mais croie en leur réalité. C'est le cas de films documentaires comme de fictions.⁶⁰

De manière générale, ce noir et blanc serait nostalgique d'un cinéma « originel »,⁶¹ d'un « paradis perdu ». ⁶² Il fait aussi penser aux films de genre qui étaient tournés en noir et blanc dans un souci d'économie sur le temps de réalisation (le

⁵⁹ Ainsi, « la raison principale qui pousse les cinéastes à réaliser leur film en bicolore est que le film est situé dans la période dans laquelle nous avons des images d'actualités en noir et blanc (en gros, la première moitié du XX^{ème} siècle). C'est pourquoi maintes bandes dont l'action se déroule pendant la Seconde Guerre mondiale ont été tournées ainsi. » (*Ibid.*, 85.)

⁶⁰ Mouren rappelle que « l'image d'archives sert à accréditer la vérité de la reconstitution. Parfois la séquence initiale (ou générique) est constituée d'extraits d'actualités de la guerre, parce que celle-ci est un moment important du passé du personnage, un événement qui l'explique. » (*Ibid.*, p. 57.) Woody Allen, lui-même, s'en moque dans *Zelig* (1983). Le héros du film, joué par son réalisateur, est amené à adopter la même allure et à répéter les mêmes comportements que chaque personne qui croise son chemin. Cet homme-caméléon se retrouve à prendre la place de gens célèbres ou inconnus. Le film traverse les époques. Il montre des plans en noir et blanc évoquant les années 1930-1940 et va jusqu'à présenter de fausses interviews tournées en couleurs de protagonistes racontant des prétendues anecdotes concernant Zelig et suggérant l'époque actuelle de la réalisation du film (le début des années 1980). Le projet a été conçu à partir de *stock-shots*, qui ne sont pas ici « utilisés (...) pour pallier toutes sortes d'insuffisances plus ou moins avouables. » (Nicole BRENEZ, « Texte de présentation de la séance : *Remplois sauvages* » in, *Programme des conférences en relation avec le cycle de films L'Image matière, histoire du Cinéma par lui-même, formes de la critique visuelle*, dirigé par Nicole Brenez (Paris 1), en collaboration avec la Cinémathèque Française, Paris, Auditorium du Louvres, 17 mai 2008, p. 7.) mais détournés pour que l'acteur s'y intègre au moyen de photomontage. Les trucages plus ou moins visibles se jouent avec humour de notre désir de croire en ce faux documentaire tout en affichant son aspect manipulé. Yannick Mouren précise d'ailleurs que « La falsification n'est pas seulement présente dans ces images d'actualité (Woody Allen à la tribune avec Hitler !), mais aussi dans les images multicolores (des individus célèbres comme Susan Sontag, Saul Bellow, Bruno Bettelheim semblent répondre à des interviewers, alors qu'ils jouent, puisqu'ils parlent de Zelig, être de fiction). » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 54.)

⁶¹ Noir et blanc, bien loin d'un cinéma des origines, puisque celui-ci était nettement plus instable en exploitant dès le départ des techniques colorées comme indiqué précédemment.

⁶² *Ibid.*, p. 87.

noir et blanc évite les mauvais raccords et les problèmes d'ambiance de couleur en unifiant l'espace⁶³). Le noir et blanc apporterait ainsi un « cachet cinéphilique ».⁶⁴ *La fille sur le pont* (1994) de Patrice Leconte, *13 Tzameti* (2005) de Gela Babluani, *Avida* (2006) de Benoît Delépine et Gustave Kervern, ou *J'ai toujours rêvé d'être un gangster* (2008) de Samuel Benchetrit proposent un noir et blanc prétendument esthétisant dans le but de conférer à un film le statut d'« œuvre d'art » en éloignant les images des couleurs mimétiques prétendument liées au monde réel ou du moins en aspirant à le sublimer. *Control* (2006), du réalisateur et photographe Anton Corbijn, en serait l'archétype⁶⁵.

Signalons pour l'anecdote, le tour de passe-passe de Quentin Tarentino qui dans *Kill Bill, volume 1* (2003) « bascule » une des scènes de combat de son film en noir et blanc dans le seul but d'éviter la censure. La bichromie adoucira-t-elle la dimension gore (toute relative) des plans en questions (l'hémoglobine ayant perdu sa couleur mortifère) ?⁶⁶ Le noir et blanc aurait-il un pouvoir étonnamment intemporel ?⁶⁷

⁶³ Comme indiqué dans notre avant-propos, il fut très employé dès les années 1960 pour les films à petits budgets, afin d'« unifier » leur travail. Certains cinéastes désireux aujourd'hui de continuer dans cette voie subissent les foudres de leurs productions. Ainsi *The Mist* (2007) de Franck Darabont fut tourné en numérique dans le but d'être désaturé à l'étalonnage ce qui ne se fit pas, la couleur ayant été jugée par la production comme plus commerciale. Le *director's cut* en noir et blanc intègre les effets spéciaux et confère au film une facture moins médiocre donne raison au réalisateur. La bichromie confère au film un aspect autant *old school* (1960) qu'intemporel (une quatrième dimension). Celui-ci n'aurait rien d'innovant, mais sa version noir et blanc « dissimulerait » son manque d'inventivité à l'instar de celle en couleurs.

⁶⁴ Pastoureau insiste sur ce paradoxe : « On assiste à une étrange inversion : un film en noir et blanc revient désormais plus cher qu'un film en couleurs et, du coup, le noir et blanc se voit revalorisé, considéré comme plus chic, plus vrai que la couleur ! » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 103.) De façon générale, la « raréfaction de la couleur a été ressentie par les cinéastes ambitieux comme le bon goût [toujours relatif...], opposé à l'hystérie des couleurs. » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 89.) Ainsi, « tabler sur la raréfaction de couleurs est un moyen très sûr d'être considéré par les [très mauvais] critiques comme un Auteur. » (*Ibid.*, p. 136.)

⁶⁵ Le film retrace la vie d'Ian Curtis, le chanteur du groupe Joy Division et mélange tout le pseudo « romantisme » attendu d'un « rock noir et blanc » pour adolescents. L'effet esthétique du noir et blanc cherche de surcroît à attester d'une vision cinéphilique des années 1960 très typée alors qu'au niveau biographique le chanteur a fait carrière dans les années 1980, le docu-fiction devient, à travers ce noir et blanc artificiel, encore plus « iconique »...

⁶⁶ Seul le Japon, où le film sortit sans cet « artifice », serait plus tolérant à ce sujet... Déjà dans *Jigoku* (*L'Enfer*, 1960) de Nobuo Nakagawa ou *Yojimbo* (*Le Garde du corps*, 1961) d'Akira Kurosawa, les Japonais font usage du *gore* (mains tranchées, corps torturés) dans des productions de Studio, plusieurs années avant *The Wild Bunch* (*La Horde Sauvage*, 1969) de Sam Peckinpah ou *Blue Soldier* (*Soldat bleu*, 1970) de Ralph Nelson. Les seules productions américaines « violentes » d'alors, comme les films de Hershell Gordon Lewis, sont des productions indépendantes... Le cinéma japonais a de fait toujours été plus permissif.

⁶⁷ La séquence de *Kill Bill* précédemment citée « adoucit » par le noir et blanc fait aussi écho à la bichromie de la scène inaugurale employée, dans ce cas, de façon plus commune, pour indiquer le retour

Ces interrogations renvoient au dernier cas de figure dominant : un noir et blanc qui ne serait pas de nature passéiste, mais marquerait un futur « incroyable ».⁶⁸ Il serait l'indicateur d'un monde fantastique plus proche parfois d'un genre « S.F. »⁶⁹ post-apocalyptique comme celui de *Suture* (1993) de Scott McGehee. On pourrait imaginer qu'à ce titre le noir et blanc soit plus prisé, mais il n'en est rien.⁷⁰ Tout comme *The Mist* dont la production censura le noir et blanc⁷¹, *Chinjeolhan geumjassi (Lady Vengeance)* de Park Chan-wook sort en salle en 2005 en couleurs, mais le *director's cut* (figurant sur le DVD) est un glissement progressif de la couleur au noir et blanc. Même cette altération chromatique qui symboliserait ainsi de façon bien manichéenne la décadence et le nihilisme dans lequel plonge le personnage principal n'est pas tolérée par le cinéma *mainstream*⁷²...

On peut se faire la réflexion que les films cités ne s'écartent jamais vraiment d'une narration attendue. Dans *Magnolia*, comme dans tous les autres films mentionnés, le noir et blanc reste ultra-figuratif, c'est-à-dire associé à des formes mimétiques. Les

en arrière et le « trauma originel » puisqu'elle relate la mise à mort (ratée) de l'héroïne, origine de sa vengeance que retracera (en couleurs) la suite du film.

⁶⁸ Dans la mesure où la couleur « est devenue la norme naturaliste, la bichromie est maintenant un moyen de présenter un monde stylisé, éloigné de la réalité. » (*Ibid.*, pp. 83-84.) Yannick Mouren poursuit ainsi : « Dans la période de transition [entre noir et blanc et couleur cette dernière] (...) était associée aux genres irréalistes, et le noir et blanc aux genres réalistes. De nos jours la doxa s'est inversée : la couleur remplit le même rôle naturalisant qui avait été primitivement dévolu au noir et blanc ; l'image-trace, représentation analogique de la réalité, norme réaliste, c'est la couleur ; en revanche, le noir et blanc connote le basculement dans l'irréalisme. » (*Ibid.*, p. 79.)

⁶⁹ Où les initiales signifiant Science-fiction auraient conservé leurs désignations péjoratives d'origine...

⁷⁰ Exception notable et téméraire : *The Day* (2012) de Douglas Aarniokoski, même s'il reste très figuratif, présente une image numérique dont la couleur, désaturée presque à cent pour cent à l'étalonnage, offre un noir et blanc variable qui adopte parfois des effets sépia ou une polychromie comme « oubliée », « estompée » par le temps. Autant de pistes qui seront développées dans notre recherche.

⁷¹ Précédemment cité en appel de note.

⁷² Renforçons cette affirmation à travers l'exemple, en apparence contradictoire, de deux autres films qui viennent de sortir en salle : *L'Écume des jours* de Michel Gondry (2013) et *Oz the great and powerful* (2013) de Sam Raimi. Dans *L'Écume des jours*, on passe progressivement de la couleur au noir et blanc pour montrer le délitement de l'univers qui entoure Colin à mesure que Chloé se meurt... Le début de *Oz, the great and powerful* se déroule dans « une réalité » noir et blanc qui bascule dans la couleur quand on arrive dans le monde d'Oz. La référence au film *Le Magicien d'Oz* (*The Wizard of Oz* de Victor Fleming réalisé en 1939) est plus qu'appuyée. (Ce dernier film, gloire du Technicolor, sera étudié plus en avant à travers sa relation à un autre « remake » - nettement plus intéressant à nos yeux - intitulé *The Rainbow Of Odds* d'Ichiro Sueoka.) Pour revenir aux deux opus qui nous intéressent, on peut dire qu'ils ont une approche aussi dogmatique que les films précédemment cités. La « french touch » de Gondry n'est là que pour le différencier et jouer les « Auteurs » face à l'industrie. À propos du film de genre de Raimi, la référence est purement cinéphilique ; l'opus est une pure apologie du média. Le passage du noir et blanc à la couleur ne reproduisant qu'une idée « de progrès » historique du cinématographe est « forcément » bien mieux toléré que celui, inverse, de la couleur au noir et blanc « perçu » *a fortiori* comme « régressif ».

flashbacks soulignés par le noir et blanc permettent ainsi de revenir sans heurt à des couleurs mimétiques.⁷³ Les films, s'ils sont intéressants, ne le sont pas du point de vue du noir et blanc qui est conventionnel et suranné, pour ne pas dire galvaudé et conservateur.

Alexandre Hougron, dans un article à propos du cinéma de science-fiction notait : « *La couleur est toujours au-dessous de la forme – par l'audace, l'étrangeté, l'originalité la beauté et le sens.* »⁷⁴ Cette remarque pourrait qualifier l'usage des chromatismes du cinéma *mainstream* dans sa globalité. Prenant sa suite, et élargissant ces propos à la bichromie, nous affirmons, au sujet des films qui viennent d'être présentés, que le travail du noir et blanc est équivoque tant de façon technique que perceptive. Pour appuyer cette déclaration, un détour théorique s'impose en abordant la notion de noir et blanc et de couleur en général sous l'angle de l'optique, ce qui permettra de qualifier d'« aberrant » le noir et blanc formaliste illustré par les précédents exemples.

- « Aberration » relative d'un noir et blanc formaliste

D'un point de vue perceptif, l'être humain peut voir en noir et blanc lorsqu'il se trouve à contre-jour ou dans la pénombre. Dans ces cas, sa perception figurative devient moins aiguë. Comme l'indique Alekan : « *l'éclairage dit de "contre-jour" (...) favorise l'impression de relief* »⁷⁵ au profit des détails figuratifs internes aux formes tandis que « *l'absence de soleil désature les couleurs, estompe les reliefs, efface les ombres (...).* »⁷⁶ Une perception achromatique réaliste exposerait donc des couleurs sans formes liées à un éclairage qui rendrait les figures imprécises. Un noir et blanc formaliste serait d'autant plus « à voir » comme une « anomalie » dans un monde technique où une

⁷³ Ces derniers sont d'ailleurs eux aussi les plus brefs possibles. Yannick Mouren en fait le constat : « *Depuis quelques années, ces retours en arrières bicolores ne durent que quelques secondes, car le cinéma hollywoodien actuel redoute tellement de faire fuir le spectateur en insérant du noir et blanc qu'il l'utilise uniquement dans ses séquences brèves* » (*Ibid.*, p. 45.) Preuve là encore que le noir et blanc est mal accepté. Il incarne pour l'industrie le démodé et donc l'ennuyeux... (Traité ainsi on ne peut que lui donner raison...)

⁷⁴ Hougron cité par *ibid.*, p. 133.

⁷⁵ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 118.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 72.

figure en couleurs est possible. Ce cinéma évoque une « cécité chromatique » des techniques qui a été depuis longtemps éradiquée.

Filmer en noir et blanc des figures perceptibles serait bien curieux et devrait être considéré comme une « aberration » perceptive ou un problème orthoptique lié uniquement aux couleurs et non aux formes (tel le daltonisme). Ce serait un cinéma *achromatopsique* témoin d'une « affection de la vue qui fait disparaître la perception ou la distinction des couleurs »⁷⁷

À l'inverse, David Batchelor suggère de rapprocher les « contradictions instables du noir et blanc (...) des confusions physiques des ténèbres et de la lumière. »⁷⁸ La lumière permet de voir le réel à travers des formes. Un éclairage faible ou excessif provoque la disparition ou du moins l'imprécision des formes et des couleurs qui leur sont associées. Le monde, sans modelé, exhibe des couleurs concentrées ou diluées dans une continuation entre figure et fond.

Cette perte de profondeur de champ remet en cause une perspective inhérente elle aussi à l'illusion d'optique. Un cinéma sans couleur mimétique suggérerait-il que la couleur mimétique ne serait que pure surface et donc pur artifice ? Ne serait qu'un ornement à enlever pour « révéler » une surface « réelle » incarnée par le noir et blanc ? Les couleurs apparaîtraient comme un maquillage « formateur » qui, ôté, révélerait « la surface » du réel. Cette opposition est trop simpliste, mais nous pourrions cependant dire que ce noir et blanc témoignerait d'une réalité de l'image dont les traces concrètes en deçà de l'illusion d'optique seraient le grain de la pellicule ou le pixel.

Le passage au noir et blanc et ses difficultés actuelles évoqueraient cette action de « démaquillage » de ce réalisme dérobant le réel. L'image noir et blanc trouble exprimerait cet entre-deux, cet état informe, dû à un « nettoyage » devenu de plus en

⁷⁷ 1) Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Achromatopsie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/achromatopsie>

2) On parle aussi d'*achromatopsie totale* (ou *cécité chromatique*) entraînant « l'incapacité de distinguer les couleurs, avec conservation de la sensation lumineuse (perception du blanc et du noir). » (Cf. *Ibid.*)

3) Enfin, l'*achromatopsie partielle* (ou *dyschromatopsie* (daltonisme au sens large) est « l'incapacité de percevoir telle couleur, ou de la distinguer de telle autre. » (Cf. *ibid.*)

⁷⁸ David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, trad. de Patricia Delcourt, Paris, Éditions Autrement, 2001, p. 14.

plus difficile. Herman Melville en fait le constat :

Et si nous considérons la théorie des physiciens, voulant que toutes les autres couleurs de la terre – ces ornements d'apparat et de beauté – les nuances exquises des bois et des cieux du couchant, oui et les velours dorés des papillons et les joues de papillon des filles jeunes, ne soient qu'un raffinement de supercherie, nous voyons que les couleurs ne sont pas réellement inhérentes aux choses, mais seulement posées à leur surface. Et toute cette Nature que nous avons divinisée est maquillée comme la prostituée dont les séductions masquent le charnier intérieur. Si nous allons plus loin, nous comprenons que le fard mystique dont la nature tire toutes ses nuances est le grand principe de la lumière qui est à jamais blanche ou incolore par elle-même et qui, si elle se posait sans intermédiaire sur les choses, neutraliserait aussi bien la teinte des tulipes que celle des pourpoints.⁷⁹

Pour résumer, voir en noir et blanc présuppose une cécité causée par une lumière trop forte ou trop faible. Les deux cas induisent une perception qui rend « aveugle » aux couleurs mimétiques et aux formes qui les délimitent. Le noir et blanc serait donc à interpréter comme un en-deçà ou un au-delà des couleurs. La suppression des couleurs mimétiques est le résultat d'une perte figurative. Le noir et blanc peut être considéré comme une disparition des couleurs mimétiques en tant que couleurs spectrales. Celles-ci, en n'étant plus structurées par les formes, deviennent du noir ou du blanc. Une couleur blanche ou noire brouillant les figures serait à opposer de manière perceptive à des formes strictement découpées renfermant des couleurs mimétiques qui ne sont autres que les couleurs du spectre optique découvert par Newton.⁸⁰

Travailler un noir et blanc figuratif au cinéma aujourd'hui impliquerait-il la contradiction ? Une première contradiction consisterait à opposer ce noir et blanc aux couleurs spectrales⁸¹ qui sont en effet dominantes dans le cinéma narratif⁸².

⁷⁹ Melville cité par *ibid.*, pp. 15-16.

⁸⁰ 1) Taine présente le *spectre optique* - nommé aussi *Spectre (solaire, visible)*, *spectre (de la lumière blanche)* - « comme une image colorée comportant les sept couleurs de l'arc-en-ciel, produite par la décomposition soit de la lumière émise par le soleil, soit de la lumière blanche. Un rayon de lumière blanche est divisé par le prisme en plusieurs rayons de couleur différente. Il s'étale en un spectre où les couleurs font une gamme continue. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Spectre » in, *T.L.F.i.*, *op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/spectre>>)

2) La découverte de la décomposition de la lumière blanche en spectre coloré est faite par Isaac Newton à la fin du XVII^{ème} siècle. Couleurs du prisme, du spectre : « *Couleurs principales que l'on obtient par décomposition de la lumière blanche à travers un prisme.* » (Cf. *Id.*, « Entrée : Couleur », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/couleur>>).

⁸¹ Pastoureau relate qu' : « *En découvrant le spectre de l'arc-en-ciel, Isaac Newton établit un continuum des couleurs (violet, indigo, bleu, vert, jaune, orangé, rouge) qui exclue (...) le noir et le blanc.* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, *op. cit.*, pp. 100-101.)

⁸² Pastoureau précise que : « *Dès le XIX^{ème} siècle, le noir et blanc, c'est le monde qui n'est pas coloré ! En utilisant à ses débuts un procédé chimique qui capte la lumière de manière bichrome, la photo accentue les théories scientifiques qui rejettent le noir et blanc (au commencement les clichés sont plutôt jaunâtres*

Existe-t-il, à l'inverse, des cinéastes qui défendent un noir et blanc trouble en accord avec la vision humaine et qui s'opposerait aux normes techniques en vigueur ? Filmer des mondes *informes* en noir et blanc apparaît comme logique et n'exprime que les limites possibles de la perception humaine. Avant d'en donner des exemples, renversons l'interrogation : Pourquoi le cinéma, dans son immense majorité, ne tient-il pas compte de ce postulat ?

Cette dernière question amène à se demander : pourquoi le cinéma a-t-il voulu passer à la couleur ?⁸³ La réponse peut sembler évidente, mais mérite cependant d'être posée. Elle permettra de mettre en lumière l'hégémonie narrative sur laquelle s'est fondée l'industrie audiovisuelle, hégémonie à la source de l'affaiblissement des possibilités du noir et blanc.

- **Hégémonie narrative**

Le cinéma en s'industrialisant a imposé aux images en mouvement un hyper-réalisme dominant qui persiste encore aujourd'hui de manière hégémonique.⁸⁴ Les normes du réalisme sont basées dans un cinéma narratif sur un double mécanisme : celui de la *mimesis* qui montre des figures et celui de la *diégèse* qui raconte une histoire. Les figures visuelles et sonores font références à un écrit, le scénario, source première

ou marronnasses, mais l'amélioration des papiers permettra des noirs presque noirs.) Il n'est pas impossible que les inventeurs de la reproduction photographique aient imaginé leur dispositif - l'appareil et les papiers - sous l'influence de ces théories et des habitudes de l'époque : la photo serait ainsi venue renforcer la représentation du monde en noir et blanc qui était celle que donnaient les gravures. En tout cas, la démocratisation de cette technique, puis le développement du cinéma et de la télévision, qui furent eux aussi bichromes à leurs débuts, a fini par nous familiariser avec cette opposition : couleur d'un côté, noir et blanc de l'autre. » (Cf. Ibid., p. 101.)

⁸³ Même si notre recherche ne se fait pas sous un angle historique, indiquons, pour mémoire, le découpage chronologique de Yannick Mouren : « période de gestation de la couleur 1935-1945 : Les Majors hésitent à employer la couleur, apeurés par le surcoût que cela entraîne. (...) 1945-1958 : montée en puissance. Les Majors se mettent à croire à la couleur. (...) 1959-1962 : stagnation [et alternance]. (...) 1963-1968 : agonie de la bichromie. (...) Entre 1963-1968, les seuls à ne pas abandonner la bichromie sont les cinéastes qui, ayant commencé à travailler à la télévision, ont réalisé leurs premiers longs métrages en noir et blanc (...) » (Cf. Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., pp. 25-27.) mais la télévision en couleur naît à la fin de cette période et change la donne : « En 1968, pour la première fois, tous les films produits par les grands studios au cours de l'année sont en couleurs. » (Tavernier cité par *ibid.*, p. 27.)

⁸⁴ Cf. Angel QUINTANA, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, Paris, Les Cahiers du cinéma, 2008.

des images. On pourrait dire qu'elles imitent un texte, car elles sont structurées sur une linéarité pour paraître aussi formelles que la source dont elles sont les garantes.

L'« écriture du mouvement », le cinématographe, doit présenter le monde de façon stable, donc perceptible sous forme de figures. Pour cela il impose une illusion optique et sonore qui dissimule la perception du défilement des images qui ne sont qu'une suite de photographies par définition fixes et bidimensionnelles. La photographie correspondrait à une lettre dans un texte écrit. Or le discours établi camoufle ses outils qui ne sont là que pour l'illustrer.

Une forme mimétique possède « *une ressemblance quasi parfaite* », ⁸⁵ mais signifie aussi « *le talent d'imiter, d'imitateur* ». ⁸⁶ L'image en mouvement « ressemble à » et « imite » un écrit fondateur. Pour prendre une tournure *narrative* ⁸⁷, le cinématographe cherche une stabilité illusoire au cours de chaque plan en privilégiant un éclairage modéré qui permet de percevoir les figures sans que celles-ci soient noyées dans la pénombre ou un surcroît de lumière. Un réalisme narratif s'oppose à un réalisme perceptif.

Pour obtenir des figures stables, il est nécessaire de prévoir un « *climat-lumière diffuse* [et/ou] *un climat-lumière-directionnelle* » ⁸⁸ qui permette d'exposer respectivement en aplat et/ou en modelé les formes éclairées avec acuité. Si le cinéma n'est pas guidé par une figuration narrative, cette dernière est par essence incertaine. Pourquoi privilégier des couleurs narratives par rapport à un noir et blanc informe si ce n'est pour « rassurer » le spectateur ? Celui-ci peut se plonger dans une narration que l'image visuelle et sonore vient illustrer, cerner par un contour et donc littéralement représenter. C'est peut-être un des paradoxes du cinéma industriel qui veut à la fois être

⁸⁵ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Mimétique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/mimetique>

⁸⁶ Cf. *Ibid.*

⁸⁷ 1) Pensons aussi à la narratologie : « *discipline sémiotique ayant pour objet l'étude scientifique des structures du récit.* » (Cf. *Id.*, « Entrée : Narration » *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/narration>).

2) Algirdas Julien Greimas rappelait que « *partie de l'exploitation un peu hâtive de la "morphologie" de Propp, la réflexion sur la narrativité a donné lieu tantôt à des projets de discipline autonome, la "narratologie" par exemple, tantôt à des constructions rapides de "grammaires" ou de "logiques" narratives.* » (Cf. Algirdas Julien GREIMAS, « Les Acquis et les projets » in, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976, p. 5.) L'origine de la discipline calquée sur celle de la « morphologie » de Propp accentue bien l'idée la dimension formaliste indispensable pour l'étude de la narration.

⁸⁸ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres, op. cit.*, p. 32.

« spectaculaire » et « réaliste » : le *spectacle* doit être compréhensible par tous et *vraisemblable*.⁸⁹

Le « spectaculaire », terme fort apprécié dans le monde du cinéma narratif, est *symbolisé* par Hollywood, Mecque d'un cinéma nommé « *usine à rêves* ». ⁹⁰ La fiction réaliste est ainsi ratifiée en tant que norme faisant fantasmer le spectateur, l'imagination devant presque être formatée par le réalisme. ⁹¹ Comme le rappelle Angel Quintana dans son ouvrage au titre évocateur, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts* :

Le réalisme ne venait pas de la préoccupation que pouvait avoir le récit cinématographique pour les valeurs documentaires de l'image, mais de la qualité de l'illusion générée par la narration. Le désir de vraisemblance transforma le récit en un double du monde fonctionnant selon la cohérence de ses propres lois internes, et constitué comme une entité parfaitement autonome. ⁹²

La narration cinématographique classique repose sur une diégèse linéaire qui s'appuie sur une figuration mimétique : les images cinématographiques réalistes ont pour socle une figuration stable. Selon cette perspective (la perspective est d'ailleurs, elle aussi, par essence un mode *graphique*), le passage du noir et blanc figuratif à une couleur spectrale est un progrès. Les couleurs renforcent un réalisme désiré qui permet de distinguer les figures de manière plus précise qu'en suivant une simple opposition entre ombre et lumière.

Mais alors que faire quand « *Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable* » ⁹³ ? Boileau dans son *Art poétique* y répond en affirmant, qu'« une

⁸⁹ 1) Ce qui est envisageable est « *ce qui semble vrai, possible, au regard de ce qui est communément admis.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Vraisemblable » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/vraisemblable>).

2) Et c'est dans le domaine de la création littéraire et artistique ce qui « *ressemble à la réalité ou à l'idée qu'on s'en fait.* » (Cf. *ibid.*)

⁹⁰ À la suite d'Ilya Ehrenbourg qui invente l'expression en 1950. (Ehrenbourg cité par Jean-Louis BOURGET, *Hollywood, la norme et la marge*, Paris, Nathan, 1998, p. 30.

⁹¹ Étienne Souriau le précisait lorsqu'il expliquait qu'« *est diégétique tout ce qu'on prend en considération comme représenté dans le film, et dans le genre de réalité supposé par la signification du film : ce qu'on peut être tenté d'appeler la réalité des faits ; et ce terme même n'a pas d'inconvénient si on se rappelle que c'est une réalité de fiction.* » (Étienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1999, p. 237.) C'est-à-dire, « *tout ce qui est censé se passer, selon la fiction que présente le film ; tout ce que cette fiction impliquerait si on la supposait vraie.* » (*Ibid.*, p. 240).

⁹² Angel QUINTANA, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, op. cit., p. 68.

⁹³ Nicolas BOILEAU, « Chant III » in, *L'Art poétique (1674)*, Paris, Dunod, 1969, p. 48.

merveille absurde est pour moi sans appas. »⁹⁴ La notion de *merveilleux* peut s'apparenter à l'idée de *spectaculaire* chère à ce cinéma figuratif. Citons de façon anecdotique, mais exemplaire, la phrase d'un roman de Maurice Genevoix : « *La lumière, fil à plomb, vous tombait sur le crâne. On ne voyait plus le soleil (...) si mimétiquement lui-même qu'en vérité il avait disparu.* »⁹⁵

Ce serait toutefois oublier de souligner qu'au cinéma le réalisme fait référence non pas au réel, mais à un écrit qu'illustreraient des images dans un rapport symbolique au sens *étymologique* du vocable. Le symbole est « *ce qui n'a pas d'efficacité ou de valeur en soi, mais en tant que signe d'autre chose.* »⁹⁶ C'est en premier lieu ce « *qui se rapporte aux formulaires de la foi chrétienne.* »⁹⁷ Le symbole est le « *formulaire qui contient les principaux articles de la foi.* »⁹⁸ *Symbolique* signifie : « *qui explique à l'aide d'un signe (...).* »⁹⁹

L'aspect *figuratif* du cinéma renverrait donc à une explication du monde qui trouve ses origines dans la Bible. Il est intéressant de noter que *figure* et *image* sont au départ quasiment synonymes. Est *figuratif* ce qui est élaboré « *selon un mode d'expression imagée, symbolique* ». ¹⁰⁰ Faire des images reviendrait donc à créer des figures. La figuration au cinéma serait un vestige séculier de croyances narratives.

En théologie, « l'existence réelle » s'oppose à une signification figurative. On parle d'ailleurs du sens figuratif des Écritures et de leurs interprétations. Pensons à Roger Martin Du Gard qui, dans son roman *Jean Barois*, énonce qu'« *ainsi (...) lorsqu'il est écrit que "Jésus est emporté par Satan sur la montagne"... Aucun théologien sérieux n'ose plus affirmer : "Oui, cette descente a eu lieu, matériellement... Oui, cette montagne a existé, matériellement". Ils avouent aujourd'hui : "C'est figurativement".* »¹⁰¹

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ Maurice GENEVOIX, *La Boîte à pêche (1926)*, Paris, Grasset, 2005, p.110.

⁹⁶ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Symbolique » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 2539.

⁹⁷ Cf. C.N.R.S. (éd.), *id. in, T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/symbolique>

⁹⁸ Cf. *Ibid.*

⁹⁹ Cf. *Ibid.*

¹⁰⁰ Cf. *Id.*, « Entrée : Figuratif », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/figuratif>

¹⁰¹ Roger Martin DU GARD, *Jean Barois*, Paris, Gallimard, 1913, p. 242.

Cela est d'ailleurs resté dans le langage commun : « se figurer quelque chose ou quelqu'un » implique de se l'imaginer.¹⁰² Le verbe intransitif s'emploie d'ailleurs aussi pour sous-entendre des attentes chimériques ; comme dans la phrase : « Il se *figure* que je vais le faire ! »)

Le cinéma fonctionne sur des images qui permettent de « se figurer » une histoire et n'aurait donc rien à voir avec une perception optique du monde. Dans l'industrie audiovisuelle dominée par un réalisme *figuratif*¹⁰³, les images noir et blanc sont minoritaires et, si elles persistent, elles adoptent en général un aspect bien peu innovant au regard d'un cinéma antérieur au passage à la couleur.

Cette « *représentation souvent schématique, à valeur conventionnelle* »¹⁰⁴ qu'est la figuration s'opposerait à une perception du monde subjective : une vision du monde par essence traversée par notre corps qui, plus qu'achromatique et dépendant de la zone de lumière dans laquelle un être humain se trouve, serait surtout instable et non fixée par un *écrit*. Ce n'est pas le noir et blanc qui pose problème au cinéma narratif, mais les figures incertaines, indéfinies.

Il ne faudrait surtout pas remettre en cause un rapport au monde « défini », « expliqué ». Proposer une vision humaine, passant par nos sens et non par la lecture d'un texte, accompagnée d'images troubles, serait surtout avouer que le cinéma repose sur une représentation illusoire du monde. À une « vérité » unique et originelle, ces noir et blanc proposeraient un rapport au monde *nihiliste*¹⁰⁵, c'est ça dire sans « paroles divines », mais de façon plus large sans aucun sens logique.

Un certain type de cinéma contemporain en s'éloignant de la figuration remettrait ainsi en cause les conventions véhiculées par la société à travers une image figurative. Il affirmerait que nous ne sommes plus dans ce conte « illustré » pour enfant

¹⁰² Se figurer : « susciter à son propre esprit l'image de quelqu'un, de quelque chose. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Figurer », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/figurer>>)

¹⁰³ 1) Figuratif : « Qui donne d'un élément une représentation (au naturel ou conventionnelle) qui en rend perceptible (surtout à la vue) l'aspect ou la nature caractéristique. » (*Ibid.*)

2) Figurativement : « En recourant à des moyens qui donnent une représentation typique, fondée sur une analogie. » (Cf. *Ibid.*)

¹⁰⁴ Cf. *Ibid.*

¹⁰⁵ Nihilisme : « Doctrine selon laquelle rien n'existe au sens absolu ; négation de toute réalité substantielle, de toute croyance. » (Cf. *Id.*, « Entrée : Nihilisme » *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/nihilisme>>)

qu'incarnerait le cinéma narratif. L'*informe* inviterait à faire le point sur un cinéma « pré-pubère » conditionné par un réalisme basé sur la persistance de figures narratives. Cet « autre » cinéma questionnerait ainsi la logique d'images linéaires et continues et mettrait en doute la vraisemblance d'une figure basée sur un écrit fondateur se prétendant défenseur d'une vérité inébranlable.

En attestant d'une expérience non sémantique, un chromatisme *informe* ne tiendrait plus « le rôle de figurant »¹⁰⁶ d'un récit centré par des figures. Ce serait donc une possibilité (parmi d'autres) pour distancer une représentation figurative, hégémonique au cinéma, en se défaussant d'une équivalence scénaristique. Pour résumer : ce noir et blanc *alternatif* n'aurait de cesse de « *mettre en cause les réflexes acquis en matière d'organisations symboliques.* »¹⁰⁷

Un noir et blanc adjuvant d'un récit explicatif céderait la place à un noir et blanc autant *sensible* que *critique*. Un noir et blanc qui « *délie le chromatique, le décroche du décoratif et surtout du métaphorique.* »¹⁰⁸ Travailler en noir et blanc véhiculerait donc une dimension aporétique, inconciliable avec les préceptes du cinéma actuel. Il exprimerait un ressenti intolérable par rapport à l'industrie du cinéma et serait ainsi doublement inenvisageable dans un cinéma narratif.

Nous allons voir qu'un noir et blanc aux figures entropiques (du grec *entropè*, « *retour en arrière* »¹⁰⁹) permettrait de faire une recherche sur la *morphogenèse*¹¹⁰ du cinématographe, comme origine de la création de la forme¹¹¹ particulière qu'est la figuration. Une *morphogénie* possible à travers le noir et blanc serait alors à envisager en tant que « *variation non adaptative et instable dans la morphogenèse d'un individu [ici, le cinéma], associée à des modifications du milieu [ici, le travail des images, et non plus du réel].* »¹¹²

¹⁰⁶ Figurant : « *Avoir un rôle décoratif, de simple comparse.* » (Cf. *Id.*, « Entrée : Figurer », *ibid.*)

¹⁰⁷ Nicole BRENEZ, « L'objection visuelle » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, Paris, Presse Universitaire de la Sorbonne, 2010, p. 9.

¹⁰⁸ *Id.*, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » in, *La couleur en cinéma*, *op. cit.*, p. 158.

¹⁰⁹ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Entropie » in, *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 911.

¹¹⁰ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Morphogenèse » in, *T.L.F.i.*, *op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/morphogenese>

¹¹¹ Le terme *morphogenèse* est composé de « morpho » qui vient du grec, *morfê*, « forme » et de « genèse », du grec, *genesis*, « création ». (Cf. *Ibid.*)

¹¹² Cf. *Ibid.*

L'idée de *morphogénie* fait immédiatement écho à celle de *plasticité*, évoquée dans notre avant-propos et chère à certains cinéastes-théoriciens tel Jean Epstein (qui sera étudié plus en détail par la suite). Mais avant d'étudier les intimes relations entre plasticité et noir et blanc, on se demandera, de façon plus terre à terre : comment élaborer de tels noir et blanc alors que, selon l'exposé préalable, les outils cinématographiques tendent à imposer des normes qui aux mieux les négligent et au pire vont à leur encontre ? Comment créer des « noir et blanc en liberté » à l'image des *Parole in liberta*¹¹³ de Filippo Tommaso Marinetti ?

¹¹³ Le texte manifeste écrit en 1913 est souvent traduit par « Mots en liberté », comme c'est le cas malheureusement dans la référence suivante. (Cf. Filippo Tommaso MARINETTI, *Les Mots en liberté futuristes* (1913), Lausanne, L'Âge d'homme, 1987.) Concernant ce sujet, voir le doctorat extrêmement riche de Clément Tuffreau traitant de la poésie sonore et de ses avatars. (Clément TUFFREAU, *Proses de Parole*, Université de Nantes, UFR de lettres et langages, doctorat dirigé par Alain-Michel Boyer et soutenu en 2006.)

PARTIE 2

« NOIR ET BLANC EN LIBERTÉ »

A) PRATIQUES ALTERNATIVES

- Pratiques alternatives en argentique

Quelles sont les pratiques alternatives à un noir et blanc formaliste induit par l'industrie ? Quels en sont les possibles contre-pouvoirs et comment s'élaborent-ils ?

La persistance radicale du noir et blanc en pellicule dans le cinéma récent relève le plus souvent de démarches singulières, à travers des politiques de laboratoires indépendants (tels que L'Abominable et MTK en France¹¹⁴, Sector 16 et Andec en Allemagne, Super-8 Lab aux Pays-Bas ou ZebraLab en Suisse¹¹⁵). Cela s'explique par une réversibilité du noir et blanc inattendue et presque paradoxale : si la pellicule argentique noir et blanc est abandonnée dans le cinéma *mainstream* (en concurrence avec un numérique imbattable économiquement¹¹⁶), elle prédomine dans les laboratoires

¹¹⁴ Cf. Pip CHODOROV, « The Birth of a Labo, L'Abominable, MTK et l'histoire du réseau des laboratoires indépendants en France » in, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, op. cit., p. 519-521.

¹¹⁵ L'Abominable pour parler d'un des laboratoires les plus connus a été fondé par le cinéaste Nicholas Rey en 1996. Situé en banlieue parisienne à Asnières-sur-Seine puis à La Courneuve depuis 2012, l'espace est une forme de super extension d'un laboratoire amateur. Il met à la disposition des cinéastes les outils qui permettent de développer la pellicule, de la travailler, de la monter et d'en tirer des copies de façon indépendante.

¹¹⁶ En effet, « de nos jours étant donné que la pellicule noir et blanc n'est plus traitée par les laboratoires, ce travail est plus coûteux, et surtout plus complexe. [C'est pour cela que] depuis les années

indépendants, car son développement est plus simple (notamment au niveau chimique¹¹⁷) et nettement moins onéreux. Le noir et blanc développé de façon artisanale serait donc un choix d'autonomie financière autant qu'une prise de liberté technique¹¹⁸ face à l'économie cinématographique dominée par une « couleur figurative ». Les laboratoires indépendants permettraient ainsi de s'affranchir de normes basées sur une hiérarchie inébranlable.

Dans l'industrie audiovisuelle, la prise de vue est la plupart du temps déléguée à un chef opérateur. Le développement, le montage et les copies (etc.) sont pareillement abandonnés à un spécialiste. Des laboratoires artisanaux remettent en cause ce partage des tâches.¹¹⁹

Si un travail en noir et blanc peut s'élaborer à la prise de vue en travaillant les contre-jours, les éclairages en faibles ou très violentes lumières (et/ou en variant les temps d'ouverture du diaphragme de la caméra¹²⁰), il n'est pas dit qu'un laboratoire traditionnel accepte de le faire. Le choix d'un processus autogéré permet d'éviter que ces partis pris soient perçus comme des erreurs par des techniciens qui suivent les normes.¹²¹

1990, les cinéastes travaillent avec une pellicule en couleurs et enlèvent celles-ci numériquement. » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 83.)

¹¹⁷ Jürgen Reble le notifie : « Concernant le traitement chimique, le noir et blanc s'est révélé bien plus intéressant que le matériau couleur. » (Jürgen REBLE, « Chimie, Alchimie des couleurs (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 153.) En cela la donne n'a pas changé. William Moritz le rappelle : « Quand on commença à faire des films expérimentaux dans les années 1920, souvent avec un petit budget et sans producteur, on ne se préoccupait pas de la couleur, qui aurait constitué un souci supplémentaire. » (William MORITZ, « Musique de la couleur, cinéma intégral (1995) », *ibid.*, p. 9.)

¹¹⁸ Nicole Brenez précise : « Une forme récente de regroupement est celle du Laboratoire, par laquelle les cinéastes assurent leur autonomie technique. Autour de la mise à disposition d'un parc matériel (caméras, tables de montage, bacs de développement...) » (Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, Paris, Cahiers du Cinéma, Les petits Cahiers, 2006, p. 15.)

¹¹⁹ En cela les cinéastes suivent les préceptes radicaux de Fernando Solanas, qui désireux d'aller *Vers un troisième cinéma* (1968) s'exclamait dans ce texte manifeste : « il faut renverser le mythe des techniciens irremplaçables. » (Solanas cité par *ibid.*, p. 14.)

¹²⁰ Le film *Ouverture* (2010) de Christopher Becks en est un bon exemple.

¹²¹ Rose Lowder raconte ainsi ses déboires avant que la création des grands laboratoires indépendants ne se généralise : « Les Tournesols colorés (1983) poursuit le penchant que j'ai à vouloir contourner les normes que l'on subit pour peu qu'on laisse les choses se faire. Comment s'assurer qu'on ne nous serve pas la traditionnelle soupe colorée ? Le technicien qui travaillait avec moi devint très intéressé par le fait qu'aucun de mes films ne suivait les procédures habituelles, au point que je devais systématiquement lui donner quelque chose à faire pour obtenir un bon travail du laboratoire. (...) Le technicien est parti aujourd'hui en retraite, le laboratoire a déménagé et on doit encore faire plus d'efforts pour trouver les moyens de filmer de façon à ce que, quoi que le laboratoire fasse, je garde une certaine latitude dans le contrôle du matériau. Les légères modifications de lumière, de durée et de mise au point image par

D'autre part, certaines pratiques en laboratoire au moment du développement ou du tirage peuvent produire du noir et blanc. Un noir et blanc après tournage (ou même sans tournage) soulignerait son origine chimique et non pas uniquement physique.¹²² Des découvertes surviennent lorsque l'on apprend à faire sa « *propre chimie à partir d'éléments de base* »¹²³, et que l'on peut ensuite choisir le type, le dosage et la température des produits qui composent les bains (servant de révélateurs et de fixateurs dans lesquels seront immergées les pellicules¹²⁴) et en étant libre de démultiplier et de modifier des photogrammes à travers l'utilisation particulière et transgressive des tireuses.¹²⁵

image, sont une manière de tenter de résoudre ce problème. » (Rose LOWDER, « *J'ai pensé qu'il serait utile...* Lettre à Cecilia Hausheer (1989) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 141.)

¹²² 1) Pensons au titre malicieux que donne Silvi Simon à un de ses films élaborés sans aucune prise de vue *Chimigramme* (2006)...

2) Cécile Fontaine en témoigne aussi : « *Le recours aux seuls éléments constitutifs de la chimie des films, soit l'émulsion en ce qui concerne le travail sur la couleur, que ceux-ci aient ou non subi les attaques de produits extérieurs participant au désir de modifier leur aspect, est une décision prise assez tôt dans ma production cinématographique, après que j'ai testé d'autres techniques de manipulation. Dans A Color Movie (1983), j'avais eu recours à l'encre de Chine et aux acétates colorés par incrustation ou superposition ; dans un court essai Super 8 de mes débuts, au feutre rouge légèrement javellisé.* » (Cécile FONTAINE, « *Technique sèche et technique humide* (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., pp. 149-150.)

¹²³ Pip CHODOROV, « *The Birth of a Labo, L'Abominable, MTK et l'histoire du réseau des laboratoires indépendants en France* » in, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, op. cit., p. 519.

¹²⁴ En faisant le choix de laisser la pellicule un temps prolongé dans des bains de produits « inadaptés », l'image peut « virer au noir et blanc ». Ainsi, Carl Brown peut faire tremper ses pellicules dans « *toutes sortes de produits dégradés : javel, vieilles teintures ou mélanges de colorants.* » (Carl BROWN, entretien avec Mike Hoolboom, « *Cet entretien n'a rien à voir avec mon travail* (1989) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 138.)

¹²⁵ La tireuse est un « *appareil destiné au tirage (printer)*. La tireuse sert particulièrement à tirer des copies positives à partir d'un matériel négatif. Elle est installée dans des compartiments au noir, dans une pièce éclairée par une lumière inactinique de façon à ne pas voiler la pellicule vierge. » (André ROY, « *Entrée : Tireuse* » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet*, op. cit., p. 441.) Nous nous intéresserons en particulier aux tireuses optiques et aux tireuses contacts.

- Les *tireuses optiques* permettent de démultiplier et de modifier à loisir les photogrammes d'une pellicule. Ce type d'outils « *forme sur le film vierge l'image du film à copier, éclairé par transparence (optical printer)*. La Truca est un exemple de tireuse optique ; inventée par le Français André Debré (...) elle sert à certains travaux comme l'anamorphose, l'agrandissement, le gonflage, le recadrage et la réduction. » (Id., « *Entrée : Tireuse optique* » in, *ibid.*) Le terme de Truca vient de trucage. Avant l'arrivée du numérique, de nombreux effets spéciaux dans le cinéma industriel furent réalisés à l'aide de tireuses optiques telles les incrustations au cœur d'une même image des décors et objets intergalactiques des trois premiers opus de *La Guerre des Étoiles* (1977-1980-1983)

- Les *tireuses contacts* permettent, comme leurs noms l'indiquent, un tirage par contact (*tirage contact*), qui est une « *méthode d'entraînement de deux bobines, l'une supportant le négatif et l'autre, le positif vierge, placées émulsion contre émulsion devant la fenêtre où se trouve la source lumineuse (contact printing)*. » (Id., « *Entrée : Tirage contact* » in, *ibid.*) Ce type de tireuse sert essentiellement utilisée pour réaliser des copies de films. Plus rapide que les tireuses elles ne permettent cependant pas d'en modifier

Avant de détailler plus avant les libertés prises avec le média argentique dans notre recherche¹²⁶, il est nécessaire de distinguer les pellicules dites négatives des positives.

Au départ la technique pour obtenir de la couleur en pellicule argentique est une complexification de celle utilisée pour obtenir du noir et blanc. La pellicule noir et blanc est composée à l'origine de cristaux d'argent qui, lors de la prise de vue, créent une image latente. Celle-ci donne une image en « noir et transparent », le noir étant obtenu par la lumière qui a frappé la pellicule et le transparent par son absence. Après développement de cette pellicule dite négative, celle-ci est accolée à une nouvelle pellicule vierge encore sensible à la lumière (contrairement à la première devenue inerte) qui, développée, donne un « positif » de la première : la lumière révèle une matière transparente et le noir provient de ce qui n'a pas été atteint par celle-ci. Lors de la projection sur une surface blanche, les parties transparentes prennent la couleur blanche du mur.

Le noir recouvre toute la surface de la pellicule non émulsionnée puis, lorsque cette dernière est émulsionnée au tournage, la lumière « attaque » certaines parties de la matière argentique qui devient transparente après développement ; mais ce processus ne se fait pas immédiatement et est en fait inversé. La lumière fait disparaître une partie des cristaux d'argent pour laisser apparaître une trace noire sur le média. Le processus figuratif est ambigu. La trace noire (informe, car émulsionnée et donc en creux) s'oppose à la matière transparente (informe, car non visible et encore « en positif », car non émulsionnée).

Le noir et blanc est donc le résultat du média argentique associé à la lumière avec laquelle il ne fait qu'un lors de la projection. Il est en étroite corrélation avec son support : s'associant à lui il est à l'origine d'une fusion entre l'agent colorant lumineux et le média. L'image noir et blanc est un entre-deux, le moyen qui permet aux couleurs de prendre place dans « l'espace » et donc d'y figurer. Pourtant cette figuration est de

le format. Le format original est identique à celui du tirage à l'inverse des possibilités de la tireuse optique qui permet un tirage sur un format plus petit, identique ou plus grand.

¹²⁶ Le cinéaste Carl Brown généralise cette idée fondamentale indirectement : « *Je remarquais que la plupart des cinéastes qui développaient leurs films à la main avaient le même sentiment. La caméra semblait n'être pour eux qu'un prétexte pour étendre les recherches sur le développement manuel.* » (CARL BROWN, « Après », in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 134.)

l'ordre de l'« empreinte », de la « *forme laissée par la pression d'un corps sur une surface* »¹²⁷, c'est-à-dire un envers de la forme, un vestige de celle-ci : une « marque ». L'image est un en deçà ou un au-dessus de la forme.

À l'inverse, la pellicule positive, dite aussi inversible, est en fait une empreinte d'une empreinte. Cette mise en abyme de la trace est un double éloignement du réel. Une image basculée en négatif semblerait donc plus proche du réel que son positif et fonctionnerait comme une « réelle » ombre projetée.

Par ailleurs, la lumière en entrant en contact avec la pellicule donne du noir qui serait donc un « négatif » de toutes les couleurs du spectre. Le noir-empreinte serait le résultat d'un « blanc » lumière. L'image « noir et blanc » est en fait une image « noir et transparent » qui se teinte d'un blanc ; blanc qui pourrait tout aussi bien être une autre couleur (parler de « blanc » revient à considérer la lumière comme la somme de toutes les couleurs spectrales). Le blanc-lumière s'oppose au noir-matière qui est alors l'absence de lumière. La lumière est d'abord analysée (à travers le négatif pour devenir son envers : une trace, une couleur matérielle) puis synthétisée (à travers le positif pour redevenir évanescence). Elle est littéralement dissoute puis recomposée.

Le cinéma ne relie donc pas forcément le choix chromatique au média. Dire que la couleur fait intrinsèquement partie du choix du support est exact, mais trop réducteur. Il faudra la voir comme un élément intermédiaire.

Pour obtenir une pellicule couleur, le procédé se complexifie, mais repose principalement sur la superposition de trois films négatifs « noir et transparent » et des colorants pour donner l'illusion colorée. Pourrait-on donc affirmer que la couleur a un caractère qui multiplie l'illusion et éloigne encore plus du réel ? La théorie est plus que discutable. Elle permet, cependant, de rappeler que l'on peut aussi obtenir du noir et blanc avec une pellicule couleur et, inversement, que développer dans des bains de couleur une pellicule achromatique donne des noir et blanc singuliers, quant à leur relation avec la lumière (ce qui fut rapidement évoqué dans notre avant-propos.¹²⁸)

¹²⁷ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Substantif » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/empreinte/substantif>

¹²⁸ Jacques Aumont le rappelle : « *le cinéma était d'emblée voué à la photographie, c'est-à-dire à la lumière.* » (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière, op. cit.*, p. 6.)

La lumière « lie » ainsi le sens du toucher et celui de la vue en « diluant » la figure dans la matière. Ce travail de « métamorphose » transforme une perception qui n'est pas encore perceptible lors de la prise de vue en proposition tactile qui serait celle d'une trace lumineuse.¹²⁹ Le noir et blanc, avouant au contraire son caractère bidimensionnel, est donc moins illusoire. L'image affiche sa dimension « d'empreinte » physique du réel en tant que trace lumineuse. Le cinéma n'est qu'un « reflet lumineux » sur une surface.

- Pratiques alternatives en numérique

Si les laboratoires indépendants permettent aux cinéastes de développer « *leurs pellicules comme des spaghetti* »¹³⁰, l'idée qu'« *il peut y avoir un début, un embryon de laboratoire dans n'importe quelle petite chambre, cave, grenier ou salle de bains* »¹³¹, s'avère encore plus évidente pour le média numérique où la postproduction d'un film peut se réduire à la seule possession d'un ordinateur (muni d'un banc de montage virtuel). Le laboratoire peut ainsi tenir dans « sa » chambre ou dans « son » salon. Ces films faits maison sont nettement plus économiques et peuvent engendrer, là encore, des « *pratiques non standard.* »¹³²

Certains réalisateurs, en renouant avec l'aspect *digital* du média - c'est-à-dire avec une réalisation « faite à la main » -, s'approchent d'un immatériel noir et blanc bien trop fuyant puisque au départ inexistant et affirmé comme impossible en numérique à travers des choix personnels qui ne sont plus dictés par les contraintes des outils à leur disposition, mais par un principe de détournement des capacités de ces derniers.

¹²⁹ Métamorphose : « *changement de forme, de nature ou de structure si importante que l'être ou la chose qui en est l'objet n'est plus reconnaissable.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Métamorphose » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/metamorphose>>)

¹³⁰ Pip CHODOROV, « The Birth of a Labo, L'Abominable, MTK et l'histoire du réseau des laboratoires indépendants en France » in, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, op. cit., p. 519.

¹³¹ Xavier Quérel (un des fondateurs du Laboratoire MTK) cité par *ibid.*, p. 520.

¹³² Pip CHODOROV, *ibid.*, p. 521.

Le noir et blanc comme matière première du choix créatif implique une remise en question des normes, telle la modification du signal numérique qui, à travers une modulation en un noir « premier » et à défaut d'être originel suggère une double illusion d'optique.¹³³

Une gestuelle devance une perception figurative comme guide narratif. Le travail de prise de vue, là encore informe, est possible, mais est souvent soutenu par une pratique de l'étalonnage qui, nous l'avons dit, poussé à son paroxysme (en supprimant ou variant certaines coordonnées) serait une autre voie possible, proposant ainsi un noir et blanc chiffré¹³⁴ - « chroma-numérique » - et non plus analogique.¹³⁵

¹³³ Élément que l'industrie réproouve comme indiqué précédemment pour *The Mist*.

¹³⁴ Comme dans *Silence* (2012) de Gérard Cairaschi.

¹³⁵ Le support n'est plus le papier photosensible (argentique) dans une démarche analogique, mais un média digital (numérique).

B) UNE « MANIERE » QUI PRIME SUR UNE MATIERE

L'élaboration artisanale d'un film tant argentique que numérique peut démultiplier les possibles rayonnements du noir et blanc. La manière d'élaborer des noir et blanc prime sur le média. Si nous ne parlerons pas de maniérisme au sens historique du mot, on peut s'intéresser au simple terme de *manière* et à ses dérivés. *Manier*¹³⁶ le noir et blanc autrement ; « *trouver la manière* [et donc des] *attitudes, gestes, comportements* »¹³⁷ singuliers induits évidemment des résultats qui provoquent des « déconvenues » au regard du convenu justement. Ces « manières de noir et blanc » sont perceptibles à l'image.

La dimension informe d'un point de vue spectral ferait écho à une dimension informe comme trace du média. Si la figure est instable, elle laisse deviner la matière de l'image et l'origine de sa formation mimétique : la lumière d'un côté, la réception par le support de l'autre et la réorientation « manuelle » du cinéaste pour ne pas donner une « forme » attendue.

Travailler un noir et blanc informe permettrait d'afficher la réalité inhérente du média, à voir comme une dénonciation des couleurs mimétiques de pure surface, comme une exposition de ses « entrailles », matière première de l'image.

¹³⁶ C'est-à-dire « *qu'on fait fonctionner à la main* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Manière » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/maniere>>)

¹³⁷ *Ibid.*

- **Un noir et blanc, manifestation visuelle d'une matière**

Si le noir et blanc atteste de la texture de l'image, il incite au modelage. Le noir et blanc pensé en tant que « texture » peut expliquer sa dimension informe. Le noir et blanc serait à percevoir comme la manifestation *visuelle* d'un modelage. Le noir et blanc-matière est alors nécessairement *haptique*¹³⁸, et dans les films qui seront étudiés la dimension haptique des images est mise en jeu mentalement, car il s'agit d'éléments inconnus, fantastiques, de matières bizarres. Si le noir et blanc permet le toucher, il permet l'emprise sur le spectateur par lésion, infection... Il devient un corps *étranger*, par essence *inquiétant*, un référent du réel inhabituel. Le penser comme matière permet de penser autrement le rapport noir et blanc-présentation. Le noir et blanc n'est pas seulement une mise en images, un agencement de plans qui permettent de souligner l'illusion. Il est d'abord, lui aussi, matière. En tant que matière première, il est de la même essence que le réel. Le spectateur est confronté au noir et blanc comme altérité du monde où il vit et non pas comme un faux doublon de celui-ci.¹³⁹

La couleur spectrale révélée par la lumière ne serait que simple surface disparaissant au moindre changement lumineux restrictif ou intensif. Ce qu'affirme Barthes pour qui la couleur est : « *un enduit apposé ultérieurement sur la vérité originelle du noir et blanc. La Couleur est pour moi un postiche, un fard.* »¹⁴⁰ Celle-ci serait bien une surface trompeuse, une mascarade, un décorum.

¹³⁸ Le terme *haptique* vient du grec, *haptomai*, « je touche ». Il est construit à partir d'une contraction d'optique et présente donc un élément qui évoque optiquement le toucher.

¹³⁹ Remarques esquissées dans la conférence suivante : Gabrielle REINER, « Le Cinéma Haptique », conférence dans le cadre du séminaire *Histoire de l'Art, Esthétique, Poésie* de Nicolas Exertier, champ Théorique, École Média Art, Chalon-sur-Saône, 27-28 octobre et 23-25 novembre 2010.

¹⁴⁰ Barthes cité par David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, op. cit., p. 57.

- Critique de l'illusion d'optique

Le chromatisme en s'émancipant de la figuration démontrerait son caractère fictionnel. À travers une relecture du *cinématographe*, l'illusion d'optique d'un film, - sa structure formelle - devient littéralement explosive. Elle est dite *plastique*, à savoir susceptible de modifier son aspect qui n'est plus inscrit, mais instable et mouvant. Travailler « réellement » en noir et blanc implique de s'intéresser à la *plasticité* des figures. Un film en noir et blanc *plastique* est un film qui porte en lui la possibilité de son anéantissement en tant qu'œuvre d'illusion reposant sur des normes sémantiques.¹⁴¹

L'unité ne serait plus la forme narrative, mais la perception/réception impliquant une subjectivité créatrice. D'autres possibilités innovantes émergent : celles d'images non « réalistes », selon les conventions narratives, qui seraient par essence à l'origine d'une création autant sensible, synesthésique (puisque la perception évoque le toucher en étant haptique), que *critique*.¹⁴²

- Critique de l'« illumination » technologique : un travail en creux contre la logique du progrès

Le réalisateur qui choisit de travailler en noir et blanc peut être considéré à son tour comme un homme de « peu de foi » envers les codes mimétiques du cinéma. Il cherche des preuves pour remettre en cause ces normes qui n'ont, à ses yeux, rien à voir avec le réel en soi, hors-norme par essence. L'insensé du noir et blanc ne serait que le résultat du réel échappant aux conventions mimétiques du média cinématographique. Le cinéaste n'est pas touché par « l'illumination » technologique et cherche à la contester par des noir et blanc singuliers.

¹⁴¹ Le terme de *plastique* sera étudié dans notre recherche autant comme principe de destruction (plastic) que comme principe de création (plastique). (Cf. Catherine MALABOU (dir.), *Plasticité*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000.)

¹⁴² 1) Le terme de *critique* sera développé à travers l'analyse du travail de Nicole Brenez et Bidhan Jacobs : Nicole BRENEZ et Bidhan JACOBS (dir.), *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit. (Dans cet ouvrage, fut d'ailleurs publié le premier texte émanant de notre recherche : Gabrielle REINER, « Persistances du noir et blanc », *ibid.*, pp. 239-246.)

2) Les cours sur la notion de fragment au cinéma donnés par Nicole Brenez, entre 2005 et 2007 à Paris I, nous ont beaucoup apporté.

Le noir et blanc fonctionne sur le principe des fouilles : en creusant à la surface des couleurs mimétiques, une autre couche apparaît plus en profondeur, celle du noir et blanc qui se révèle et remonte à la surface. La profondeur devient surface après que la surface (la forme mimétique et ses couleurs) a disparu. Nous serions face à un en deçà des conventions perceptives.

Ce noir et blanc suggère un abandon des repères perspectifs normés par des figures. Ce serait donc un moyen de percevoir un réel en soi dans toute son instabilité ou du moins d'en suggérer les limites connues. Réfuter la dimension didactique des couleurs mimétiques c'est aussi laisser l'instabilité du réel s'exprimer à travers le noir et blanc qui évoquerait un état gazeux, ni liquide ni solide, mais là encore entre-deux. Refuser l'ordre illusoire des couleurs spectrales, c'est laisser entr'apercevoir un chaos, le réel dans une « organisation » limite : celle du noir et blanc. Citons, à nouveau Melville pour qui : « *l'un des plus terribles cas de blancheur est un "brouillard laiteux" immobile et silencieux, qui est "plus aveuglant que la nuit".* »¹⁴³

Le noir et blanc serait perçu comme informe par l'œil, car la couleur est révélatrice de la forme. La forme se fond dans le monde extérieur, dans un réel hors de la « vision » préconçue par l'esprit et conditionnée par la société. Pas de distinction nette, mais des figures troubles, l'ambivalence de ces couleurs s'expliquerait par le choix technique d'y « toucher » afin de les remettre en cause comme couleurs mimétiques.

Le cinéma en noir et blanc actuel cherche à montrer autre chose : à souligner le réel comme inconnu. Le noir et blanc amènerait à une image aux formes floues, brouillées. Les repères formels se perdent, ce qui obligerait pour « mieux voir » à se rapprocher et à toucher la matière. Chercher à supprimer les couleurs mimétiques reviendrait à réaliser un geste abrasif qui effacerait en même temps les formes. La structure « figurante » liée à la couleur révélerait le processus technique « informant » du noir et blanc. *A contrario*, la couleur serait donc un élément « formateur » du réel mimétique.

¹⁴³ David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, op. cit., p. 15.

C) REVELATION D'UN REEL « INSENSE »

- Du rapport au réel comme expérience du chaos

Quel est donc ce réel « insensé » ? Le noir et blanc serait la source d'un réel non mimétique, un réel en soi imprenable, mais suggéré tel un fard blanc ou, encore, un mascara noir qui le rehausse, l'accentue, le traque en tant qu'élément non dissimulé par le multicolore. Le réel sous l'« apparence du réel » (le réalisme) : le mimétique critiqué comme un ordre illusoire. Le réel ne serait que pur chaos. Un réel qui « *par quelque coup bas porte (...) atteinte à la raison* », ¹⁴⁴ en tant que matière non « formée » et donc stéréotypée par l'esprit. Un réel sensible qui ne peut se comprendre qu'à travers une logique de la sensation. Les films qui seront étudiés peuvent s'appréhender à travers leur processus de fabrication.

Ce cinéma, sensible avant d'être intellectualisé, dépasse son origine sémantique pour proposer un rapport subjectif et holistique ¹⁴⁵ au monde. L'esprit est englobé par le geste créateur, l'équivalence à un écrit s'étend à l'attestation d'une expérience *graphologique* du réel, car celle-ci est forcément entachée de normes sclérosantes, mais décentrées par la présence corporelle du cinéaste. Un réel inconnu est à explorer. Le décentrement de la figuration atteste des limites d'outils normalisés. La matière s'affiche : une vision trouble transparaît, une vision « occulte », celle de la matière à l'origine de la forme.

¹⁴⁴ Bataille cité par Yves Alain BOIS, *L'informe mode d'emploi*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1996, p. 55.

¹⁴⁵ 1) Holistique signifie : « *Doctrine ou point de vue qui consiste à considérer les phénomènes comme des totalités.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Holistique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/holistique>)

2) En psychologie : « *Conception unitaire et dynamique du fonctionnement cérébral, opposée à la conception atomistique selon laquelle l'intelligence et les fonctions sensori-motrices pouvaient être représentées par une mosaïque d'éléments nerveux.* » (Cf. *Ibid.*)

- Du rapport au réel comme expérience spéculaire

Nous assistons à un noir et blanc autant entropique¹⁴⁶ que spéculaire¹⁴⁷ : ces chromatismes troubles interrogent le film de façon immanente. Le noir et blanc fait l'apologie d'une perception sensible et non pas uniquement intellectuelle. Les couleurs spectrales nous éloigneraient du réel en nous divertissant à travers un ordre illusoire. L'informe révèle une réalité sans hiérarchie entre figure et fond. Le noir et blanc serait à examiner comme des couleurs cachées, mais plus réelles que celles liées à une illusion mimétique. Il serait à prendre comme un négatif des couleurs mimétiques autant que comme des couleurs, mais en rapport avec un réel invisible affirmé par cette rupture mimétique. Le noir et blanc est symptomatique d'un réel flou, informe, devenu insaisissable par le regard.

Le noir et blanc assume une « perte » de perception « normale ». La perception normée disparaît et l'image devient « invisible » à l'œil. Le toucher devient le moyen de prendre connaissance d'un réel informe, ce qui implique une obligation d'être près de celui-ci pour « voir » avec la main, un contact visuel rendu possible grâce à la matière de l'image qui s'y manifeste. Le noir et blanc permettrait-il ainsi de proposer un rapport inattendu au réel ? Une relation de l'ordre de l'« irréflecti », du chemin de traverse ? ...

¹⁴⁶ L'entropie « se traduit par un état de désordre toujours croissant de la matière. » (Le Petit Robert cité par Yves Alain BOIS, *L'informe mode d'emploi*, op. cit., p. 33.) Mouvement négatif vers la destruction de l'ordre, il engendre une surenchère du désordre initial qui confirme la perte de la figuration.

¹⁴⁷ 1) Spéculaire : « *Qui réfléchit la lumière comme un miroir* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Spéculaire » in, *T.L.F.i.*, op. cit., [En ligne] URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/speculaire>>)

2) Le terme est employé, ici, aussi et surtout, de façon métaphorique. L'analyse de ces noir et blanc est spéculaire.

- Du rapport au réel comme chemin de traverse

Pensons à l'expression « caresser le rêve de », en ce cas, essayer de poursuivre ce désir qui serait de voir un réel hors-norme.¹⁴⁸ Le noir et blanc accepte le réel comme insensé, comme expérience qui n'a pas un « sens unique ». Le noir et blanc refuse le conformisme de la forme et du standard des normes « formatrices » du mimétisme.

L'organe de la vue est dominé par l'esprit, la décision de l'assujettir à la main donne au réel un niveau interprétatif immédiat insensé ou, en tout cas, autre que celui de la « raison raisonnante ». Les couleurs sans forme sont forcément des couleurs non mimétiques. Le noir et blanc est à la fois ce qui va former les couleurs mimétiques et ce qui les déforme, une origine et un résultat. David Batchelor affirme qu'« *on se perd dans la couleur, alors même que la couleur se libère de l'emprise des objets et se déverse sur nos sens affolés.* »¹⁴⁹ Cette couleur « informante » et déformée, visible en noir et blanc, est contaminatrice, car elle n'est plus enfermée par la forme. Le contenant est brisé, la « barrière » de la surface n'est qu'une illusion d'optique. Le blanc à l'état pur comme origine de la couleur de la lumière exprime une décoloration, un en dessous coloré ou une révélation d'un futur coloré en tant que processus décomposé : le blanc-lumière est à analyser comme « *agent de coloration* ». ¹⁵⁰ Son absence donne du noir comme non-lumière ou comme vestige de celle-ci.

Si l'on supprime le décor des couleurs, à savoir leurs formes spectrales, le réel en noir et blanc peut être perçu comme un écorché, « pelé » par un geste abrasif qui crée une confusion entre intérieur et extérieur, corps et décor, couleur et noir et blanc. Ce noir et blanc devient non identifiable pour l'œil, car il est la manifestation d'un réel caché.

Les codes colorés des outils cinématographiques influencent l'œil du réalisateur. La couleur serait à mettre en relation avec l'illusion des apparences qui s'opposeraient à l'essence du noir et blanc. La couleur dissimule. Le latin *colorem* est lié à *celare*

¹⁴⁸ Lyotard rappelle à juste titre que « *l'accomplissement du désir, grande fonction du rêve, consiste non pas dans la représentation d'une satisfaction (qui au contraire, quand elle a lieu, réveille), mais entièrement dans l'activité imaginaire elle-même. Ce n'est pas le contenu du rêve qui accomplirait le désir, c'est l'acte de rêver, de phantasieren, parce que la Phantasie est transgression.* » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, Paris, Éditions Klincksieck, 1971, pp. 246-247.)

¹⁴⁹ David BATCHELOR, *La Peur de la couleur*, op. cit., p. 46.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 56.

(« cacher » ou « dissimuler »). Ce qui a donné « embellir », mais aussi « décorer », « déguiser », « rendre spécieux » ou « rendre plausible », « présenter sous un faux jour ». ¹⁵¹ La couleur serait donc de l'ordre du vraisemblable et dissimulerait un réel noir et blanc informe. Le noir et blanc cherche à se réapproprier le réel, un réel déjà perdu.

Pour David Batchelor :

Si la couleur est un fard (...) Si la surface voile la profondeur et si l'apparence masque l'essence, alors le maquillage masque un masque, voile un voile et déguise un déguisement. Ce n'est pas simplement une supercherie, c'est une double supercherie. C'est une surface sur une surface et, par conséquent, elle est encore plus éloignée de la substance que la véritable apparence. La façon dont les choses paraissent est une chose. Celle dont elles paraissent paraître en est une autre. La couleur est une illusion double, une double supercherie. La couleur n'est pas seulement à rebours d'une opposition morale ; elle est peut-être juste au-delà. ¹⁵²

David Batchelor parle de la couleur « *en tant qu'ornement, excès et altérité.* » ¹⁵³

Un excès de réalisme qui affirme toute réalité hors norme comme insensée. La couleur est un leurre normatif. À travers la perte de forme, le trait se mélange au clair-obscur du noir et blanc et se trouble pour se matérialiser et devenir informe. Dans cette émancipation de la forme, il y a un refus de contenir une globalité d'information et donc un sens prétendument rationnel. Le « laisser-aller » du noir et blanc brise les codes pour exprimer leur vacuité. « *La réalité réside dans l'artifice (...) du trait et de la couleur autonomes l'un de l'autre qui ne sont que deux conventions.* » ¹⁵⁴ Le noir et blanc exprime un brouillage de ces deux conventions. Le trait crée une couleur noir sur blanc et la couleur blanc sur noir adopte une figure à l'ambivalence informe. Le noir et blanc présente un réel qui a dissous les contours et les couleurs dans un *éclatement anarchique*. ¹⁵⁵

¹⁵¹ Cf. *ibid.*

¹⁵² *Ibid.*, p. 59.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 68.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ 1) À ce propos Maurice Blondel constate : « *Ainsi sa doctrine, c'est de n'en point avoir ; et c'en est une. Malgré lui, il porte l'estampille d'un système, et en dépit de ses répugnances, il est étiqueté. Son but, puisqu'il en a un, c'est de substituer au dogmatisme intellectuel une anarchie esthétique, à l'impératif moral une fantaisie infinie, à l'unité compacte de l'action une broderie où le plein de la science fait ressortir le vide du rêve universel (...).* » (Maurice BLONDEL, *L'Action* (1893), Paris, PUF, 1949, p. 18.)
2) Cf. La journée d'étude *Cinéma et Anarchie, Histoires, théories et pratiques des cinémas libertaires*, Nicole Brenez et Isabelle Marinone (dir.), Université de Paris I, Paris, 2-3 avril 2010 (où nous avons présenté une des sessions : Gabrielle REINER, « Présentation de la Session : *Histoire de l'Anarchie*,

La matière noir et blanc fait penser à un démaquillant (qui enlève la surface formelle mimétique). Elle « filtre » la lumière pour ne laisser passer que le « réel » noir et blanc non normé. D'où un réel qui transparaît, qui chercherait à se manifester. Le noir et blanc affiche cette quête. Si la couleur a un pouvoir figurant, le noir et le blanc seraient à voir comme des couleurs au pouvoir défigurant. En altérant et en brouillant les couleurs mimétiques à travers un démaquillant noir et blanc, l'image révèle l'embryon d'une réalité absolue comme une trace sous ce noir et blanc. Le noir et blanc induit une image en flottement : la forme induite par le trait se confond avec le fond.

- Du rapport au réel comme présence des origines

La matière informe du noir et blanc permettait de débusquer le réel tel qu'il est et non tel qu'il devrait être : sa présence paradoxale à travers la matière noir et blanc qui *a priori* et à première vue pourrait empêcher de le voir, sert de filtre pour le révéler. Mettre en crise la forme c'est refuser d'aider notre regard à cerner des éléments pour qu'ils soient lisibles par notre esprit et donc notre intellect ; conditionnés par une pensée tautologique.

Cette pratique de l'*informe* libère une matière qui assume sa présence et ainsi celle du réalisateur : dans un double aveu de surface qui permet de transcender et d'aller au-delà des apparences convenues (le réalisateur doit lutter pour libérer son « regard » et aller plus loin et non se laisser contraindre par les normes techniques de son outil). L'image abandonne la *perspective* mimétique¹⁵⁶ (suggérée par la forme et la linéarité du progrès technologique).

Éducation visuelle », communication dans le cadre de la journée d'étude *Cinéma et Anarchie, Histoires, théories et pratiques des cinémas libertaires*, *ibid.*

¹⁵⁶ La perspective induit par essence, nous l'avons noté, un conditionnement figuratif. Ainsi, « le "sentiment objectif des lignes et des formes" *gagne de plus en plus et, dès huit ou neuf ans, "apparaît le réalisme visuel... et le schématisme est définitivement surmonté". Bientôt "le symbole fait place à la réalité" et le rendu perspectif de l'espace devient une préoccupation.* » (Cf. René HUYGUE, *Dialogue avec le visible*, Paris, Flammarion, 1955, p.117.)

D) CHANGEMENT DE PARADIGME

Notre relation au cinéma se trouve radicalement bouleversée, car elle présuppose un changement de paradigme absolu ; changement de paradigme touchant de plein fouet le réalisme inhérent au cinéma qui se présente alors comme parangon de l'instabilité. Cette instabilité dominante met en crise l'attente d'un éclairage tempéré et l'idée générique d'adaptation cinématographique. On passe tout naturellement d'un noir et blanc technique à un noir et blanc perceptif qui, réinterrogé sous l'angle philosophique, devient autant sensible que conceptuel. Le spectateur voit ses mécanismes psychiques, ses réflexes cognitifs voler en éclats. Explicitons ces constats.

- De l'instabilité comme nouveau rapport au réalisme

Si le *cinématographe* cherche à tout prix à présenter une figuration et donc à imposer l'idée d'un monde stable, certains cinéastes interrogent ce postulat. Ils persistent à travailler en noir et blanc pour obtenir des résultats bien loin de ceux d'un cinéma narratif classique. Pour ce faire, ils remettent en cause la figuration réaliste, cherchent à la *déclasser*¹⁵⁷ en imposant un travail chromatique qui l'emporte sur le travail figuratif.

Exclure la forme rend manifeste un noir et blanc indistinct qui invite à une approche sensitive. L'image noir et blanc incite au toucher, le cinéma est aussi matière. Cette « nouvelle manière de voir » cherche à libérer de croyances en des techniques narratives. Elle en interroge les fondements. Le noir et blanc serait donc révélateur de la perte d'une logique formelle. Un cinéma sensitif, organique et non plus déductif, un cinéma soustractif qui cherche à révéler une réalité en-deçà du figuratif, celle d'une « marque » du réel réalisée par une machine (le cinéma et ses composants) créée par des

¹⁵⁷ Le terme est utilisé par Bataille dans sa définition du mot *informe* (reproduite dans notre avant-propos).

hommes. Rien à voir avec une « réalité en soi », mais tout avec le « signe » présenté comme « originel » qu'est le Livre et donc l'écrit.¹⁵⁸

Les films qui résultent de ce type de recherches cinématographiques ne fonctionnent plus comme de simples adaptations cinématographiques. Dans leur majeure partie, le scénario n'existe pas ou, s'il persiste, il est immédiatement remis en cause lors de son élaboration matérielle. La représentation réaliste attendue au cinéma en tant qu'incarnation visuelle (et sonore) d'un texte écrit n'est plus d'actualité.

Le dialogue avec une représentation normée impose des images en mouvement où la représentation figurative comme équivalente à un texte écrit est rompue. Le récit ne s'incarne plus à l'image ; les figures décentrées par les chromatismes ont perdu la linéarité narrative attendue. Ces films pourraient être « vus » quasiment comme des œuvres abstraites. Pourtant, à de rares moments, des voix ou des visages transparaissent, une figuration visuelle ou sonore émerge telle une « respiration » aux tréfonds d'un chaos perceptif. La représentation figurative hante encore ces œuvres par intermittence.

Le noir et blanc épouse les potentialités d'un devenir *figural* suivant la définition qu'en donne Lyotard :

Le figuratif n'est qu'un cas particulier du figural. (...) Le terme « figuratif » indique la possibilité de dériver l'objet pictural à partir de son modèle « réel » par une translation continue. La trace sur le tableau figuratif est une trace non arbitraire. La figurativité est donc une propriété relative au rapport de l'objet plastique avec ce qu'il représente. Elle disparaît si le tableau n'a plus pour fonction de représenter, s'il est lui-même l'objet.¹⁵⁹

Nicole Brenez résume ainsi la complexité de ce vocable : « *Par opposition au figuratif, le figural signifie donc pour Lyotard la disposition de l'image à se réfléchir elle-même, à travailler sur ses propres composantes.* »¹⁶⁰

¹⁵⁸ Ainsi Stan Brakhage désirait, à partir de ses films, que nous « *Imagin[i]ons le monde d'avant "Au commencement était le verbe".* » (Stan Brakhage cité par Vincent DEVILLE, « Attaquer la figuration » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit., p. 36.)

¹⁵⁹ Lyotard cité par Nicole Brenez, « L'Objection visuelle », *ibid.*, p. 6.

¹⁶⁰ *Ibid.*, pp. 6-7.

- **Noir et blanc technique, noir et blanc perceptif,
interrogations philosophiques**

Deux noir et blanc s'opposeraient : un noir et blanc « pur », déjà présent à cause d'un choix de pellicule, possibilité qui tend à disparaître et qui est moins intéressante qu'un deuxième noir et blanc en *devenir*, résultat obtenu souvent malgré soi, mais néanmoins célébré.

Nous l'avons dit, le noir et blanc serait lié à une absence totale d'éclairage ou à un éclairage trop violent, évoquant une mauvaise accommodation de l'œil, qui ne peut voir que des extrêmes, et sous-tendant une perte de distinction des formes.¹⁶¹ Le noir et blanc en tant que résultat perceptif suscite un réel questionnement philosophique en offrant un moyen d'indiquer nos limites perceptives et cognitives. L'homme ne pourrait pas tout percevoir et donc tout savoir. Ce noir et blanc témoignant de ce qui ne peut être perçu renvoie à l'inconnu, un inconnu qui s'incarne comme un hors-champ de la figuration narrative attendue.

En cela le noir et blanc, la lumière et l'ombre, sont pris dans un sens générique autant au niveau d'une représentation que d'une méta-figuration. Aumont rappelle qu'« *il faut de la lumière pour que quelque chose s'inscrive sur une pellicule. Il faut encore de la lumière pour que cette pellicule impressionnée, développée et montée, soit vue par ce spectateur.* »¹⁶² ; tandis que Païni présente l'ombre comme « *l'abstraction qui inquiète toute figuration bien qu'elle en provienne ; elle est ce qui tire toute figuration vers le figurable, c'est-à-dire remet la figuration sous la tension d'un avenir figuratif inconnu que l'on pourrait identifier comme le figurable.* »¹⁶³ La « "figure" est à prendre dans son sens plein, celui de la figura, du modelage et de l'artifice voulu »¹⁶⁴ ou remis en cause.

¹⁶¹ Le noir peut être le résultat d'un manque de lumière. Il indique une absence possible d'image sur notre rétine. À l'inverse le blanc, atteste, d'un point de vue optique, d'un éclairage trop puissant pour l'œil humain quand les couleurs des formes du monde qui nous entoure ne peuvent être perçues entièrement. Chromatiquement parlant, la couleur blanche renvoie à la somme de la totalité des couleurs spectrales. Cette « couleur » blanche présuppose, là encore, une vision impossible qui serait la perception en un seul « coup d'œil » de toutes les couleurs.

¹⁶² Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 19.

¹⁶³ Dominique PAÏNI, *L'Attrait de l'ombre*, op. cit., pp. 19-20.

¹⁶⁴ Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 47.

Travailler un noir et blanc réaliste reviendrait à travailler sur la perte d'information, sur l'abandon d'une connaissance absolue du monde et donc à remettre en cause les outils et les conventions qui véhiculent cette impression. Ce noir et blanc serait à voir comme le résultat de pratiques témoignant d'un « *au-delà de la représentation (...) terrain marginal et en jachère, laissé pour compte par l'histoire cinématographique, totalement "sous-exposé"* ». ¹⁶⁵

- Remise en cause d'un réflexe cognitif et catégoriel

Selon Jacques Aumont : « *L'image du film est cette réalité toute simple : nous voyons, devant nous, sur un écran, des formes qui changent. C'est à peu près tout ce qu'on peut dire en général.* » ¹⁶⁶ Mais que ce passe-t-il quand ces formes ne sont pas identifiables, quand, pour revenir au sujet qui nous intéresse, l'espace que ces noir et blanc exposent ne suit plus une logique tridimensionnelle ?

L'absence d'éclairage ou sa prédominance dévore les figures et brouille la perspective, camouflant et recouvrant ce que nous pourrions percevoir avec une lumière zénithale. ¹⁶⁷ Un espace à la limite de l'abstraction devient une vision possible, bien que plus limitée, et plus concrète qu'abstraite. ¹⁶⁸

Face à un lieu qui ne peut être immédiatement reconnu par la vue, l'être humain est déstabilisé. L'inconnu fait peur et impose une vigilance accrue. Un manque de lumière mobilise notre corps tout entier. Nous sommes obligés d'avancer à tâtons, de

¹⁶⁵ Jürgen REBLE, « Chimie, Alchimie des couleurs », in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 153.

¹⁶⁶ Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 69.

¹⁶⁷ Henri Alekan rappelle que : « *Le minimum d'éclairage requis pour que l'œil humain puisse enregistrer une image est de dix candelas.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 180, note n° 7.) Le chef opérateur ajoute : « *La rétine de l'œil qui pendant la nuit ne percevait plus les couleurs recommence progressivement à les saisir au fur et à mesure de l'augmentation de l'éclairage. Le flou et le diffus qui accompagnaient l'absence de lumière font place à une vision de l'"objet" de plus en plus précise.* » (Ibid., p. 45.)

¹⁶⁸ Alekan arrive à la même conclusion en prenant le cas particulier du clair-obscur : « *L'emploi du clair-obscur transpose sur le plan plastique pictural et cinématographique une entité ; il nous assiste dans sa démarche transcendante pour nous suggérer concrètement le passage du visible à l'invisible et réciproquement, par une sorte de balancement intérieur, comme un jeu de miroirs réfléchirait indéfiniment les images multipliées de nos émotions en passant sans cesse du concret à l'abstrait.* » (Ibid., pp. 181-184.)

regarder et pas seulement de *voir* pour nous déplacer.¹⁶⁹ Les films en noir et blanc qui seront présentés pourraient suggérer cette autre approche possible du réalisme. Le noir et blanc reprend d'ailleurs à son compte cette base de distinction du réel en travaillant, par essence, sur les ombres et les lumières. Les variations d'éclairage d'un espace imposent des couleurs et des formes particulières. Une réversibilité entre couleurs - noir et blanc et lumière devient primordiale. Alekan le formule en ces mots : « *Ce que Vassily Kandinsky a dit pour la couleur dans son cours au Bauhaus nous nous permettons de l'appliquer à la lumière : "La couleur est perçue optiquement, vécue psychiquement."* »¹⁷⁰

Avant le courant électrique, les nuances de noir étaient rendues de diverses manières : à la lumière des flammes (de la bougie, du feu) l'éclairage était mobile, modelant une réalité qui se révélait petit à petit : il était impossible d'éclairer une grande surface. Tout n'était pas perceptible.¹⁷¹ Un noir et blanc mouvant donnerait à voir *autrement* le réel.

L'engagement tactile de ces images nous aide à retrouver un mode de vision antérieur au nôtre ; ce qui permet de *relativiser* nos modes de perception contemporains. Pastoureau rappelle aussi qu'« *autrefois, la distinction, entre clair et sombre, entre lisse et rugueux, entre dense et peu saturé, était souvent plus importante que les différences de colorisation.* »¹⁷² Ainsi « *pour l'œil médiéval, l'éclat d'un objet (son aspect mat ou*

¹⁶⁹ Alekan explicite ainsi ce sentiment originel lorsque l'être humain : « *amputé de son sens le plus précieux, était alors livré aux forces incontrôlées et hostiles pouvant surgir de la nuit (...) La nuit, c'est l'espace-temps non préhensible. Sa représentation plastique par le noir est la valeur paroxystique de l'angoisse humaine.* » (*Ibid.*, p. 84.)

¹⁷⁰ Henri ALEKAN citant Kandinsky, *ibid.*, p. 112, appel de note n°1.

¹⁷¹ Michel Pastoureau le rappelle : « (...) nous voyons aujourd'hui les œuvres, les images et les couleurs du passé dans des conditions d'éclairage très différentes de celles qu'ont connues les sociétés de l'Antiquité, du Moyen Âge et de l'Époque Moderne. La torche, la lampe à huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle que procure le courant électrique. » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Noir : histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2008, p. 13.) Il développe cette idée ainsi : « *Les éclairages du passé sont tous produits par des flammes. Celles-ci font bouger les formes et les couleurs des images et des tableaux, elles les animent, les font vibrer, les rendent même cinétiques (pensons à un document comme la broderie de Bayeux regardée à la lumière de torches ou de chandelles). Nos éclairages électriques, au contraire, sont relativement statiques, ils ne font bouger ni les formes ni les couleurs. D'où un écart de sensibilité considérable entre notre regard et celui de nos ancêtres. (...) Pour un œil antique, médiéval ou moderne, les couleurs sont toujours en mouvement - Aristote souligne déjà combien toute couleur est mouvement. Pour l'œil d'aujourd'hui, les couleurs ne bougent pas, ou guère, elles semblent immobiles : la différence de perception est immense.* » (*Id.*, *Les Couleurs de nos souvenirs*, *op. cit.*, p. 118.)

¹⁷² *Id.*, *Le Petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 48.

*brillant) prime sur sa coloration : un rouge franc sera perçu comme plus proche d'un bleu lumineux que d'un rouge délavé. »*¹⁷³ L'image informe solliciterait une attention à la nature des images.

En outre, la notion de noir et blanc ne peut fatalement plus se réduire uniquement à l'acceptation de pure couleur noir et blanc, mais serait à examiner de manière plus conceptuelle. Seront donc pris en compte des films « évidents » au noir et blanc informe, mais aussi des films possédant une autre bichromie¹⁷⁴ ou des couleurs « non mimétiques », que nous nous autoriserons à nommer « polychromes ».¹⁷⁵

N'oublions pas que l'œil est très passif et que le cerveau le relaie le plus vite possible dans un mécanisme identifiant une figuration.¹⁷⁶ Ces noir et blanc activent ce réflexe cognitif tout en l'invalidant. L'écoute peut alors chercher à pallier l'indécision optique. Or dans les films qui seront étudiés, la bande-son est aussi instable que l'image.

Comment s'intéresser au noir et blanc au cinéma sans exclure le travail sonore ? Quel serait donc le lien entre bande-image et bande-son dans une étude sur le noir et blanc, par essence visuel ? Un élément auditif pourrait-il être pensé en tant que noir et blanc ?

La bande-son est inscrite *graphiquement* (ou numériquement, ce qui est une forme d'écriture comme une autre) à l'image même si sa présence n'est pas visible en général. La piste son fonctionne à l'identique de la piste visuelle. Le son est aussi porteur d'une figure mimétique. Une figure sonore serait une forme sémantique ou

¹⁷³ 1) *Ibid.*, p. 34.

2) Alekan résume parfaitement ses remarques du point de vue d'une technique cinématographique : « *Il est nécessaire de rappeler que, sans lumière, il n'y a pas de couleur et que, par conséquent, c'est avec la lumière, ses variations et ses nuances que les couleurs seront avivées ou atténuées, saturées ou dénaturées, pour employer le langage des cinéastes et des peintres. Une même couleur pourra donc, sans autre intervention que la lumière, apparaître vive ou affadie. D'où l'importance de la maîtrise des éclairages dans le "rendu" des couleurs.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 267.)

¹⁷⁴ Tel le rouge et noir de *My Room, le grand canal* (2003) d'Anne-Sophie Brabant et Pierre Gerbaux. (Voir : Anne-Sophie BRABANT, « *My Room, le grand canal* » in, *Jeune, dure et pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Paris, Cinémathèque Française, 2001, p. 567. Et Raphaël BASSAN, « *My room le grand canal* » in, *Bref* n°53, mai-juin 2002, p. 56.)

¹⁷⁵ Telle la polychromie présente dans le film *Ville Marie* (2010) d'Alexandre Larose.

¹⁷⁶ Pastoreau rappelle à ce sujet que « *La couleur pour les neurosciences serait due à la conjonction de trois éléments : une source de lumière, un objet sur lequel tombe cette lumière, et un organe récepteur, l'homme, armé de cet appareil complexe - à la fois biologique et culturel - que constitue le couple œil-cerveau.* » (Michel PASTOREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 239.)

mélodique perceptible de façon précise. Le travail sonore peut donc aussi témoigner d'une perte de repères mimétiques en présentant des propos incompréhensibles, presque inaudibles. On parlera de noir et blanc « sonore » pour qualifier ces bandes-son « défigurées ».

Souvent asynchrones avec l'image, elles sont à percevoir comme éléments acoustiques et narratifs. La dimension atonale ou « *le bruissement de la langue* »¹⁷⁷ concurrencent une recherche d'exactitude sémantique. Le son vient hanter et démultiplier la perception visuelle déjà équivoque. La notion de spectre apparaît au cœur de ces films de manière analytique.

La potentialité de présences fantomatiques advenues ou à venir n'est en fait que la décomposition et la recomposition de spectres lumineux et sonores. La bande-son est à considérer comme une « musique spectrale » qui se répercute à l'image de manière chromatique.

La figuration visuelle et la figuration sonore ne sont plus solidaires d'un tout, elles se dédoublent et rendent effective l'illusion narrative (induite par le scénario) que le cinématographe véhicule. Emporté dans une expérience qui l'implique de manière optique et auditive, c'est-à-dire physiquement, le spectateur retrouve implicitement et à rebours l'origine mystificatrice du cinéma. Les fondements du réalisme cinématographique ainsi questionnés l'amènent à ressentir la représentation photographique pour ce qu'elle est : une image « spectrale », et lui montre son envers, sa texture tangible. On peut penser à une cartographie à « lire » de façon sensitive. Nous serions donc confrontés à travers ces usages « troublés » du noir et blanc, à des œuvres synesthésiques.¹⁷⁸

¹⁷⁷ Cf. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue, Essai critique IV*, Paris, Le Seuil, 1984.

¹⁷⁸ 1) Ce « *trouble du système nerveux* [se traduit par une perturbation des sens. Ils peuvent faire] *apparaître des couleurs à l'audition de certains sons ou l'inverse.* » (Libero ZUPPIROLI, « Le Traité des couleurs de Goethe et la science d'hier et d'aujourd'hui » in, *L'Expérience de la couleur. Voisinage et postérité du Traité des couleurs de Goethe*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2007, p. 21.)

2) Remarques esquissées lors de l'intervention suivante : Gabrielle REINER, « Musique et Cinéma Expérimental », conférence dans le cadre du séminaire *Histoire de l'Art, Esthétique, Poésie* de Nicolas Exertier, champ Théorique, École Média Art, Chalon-sur-Saône, 17-18 novembre 2009.

- Traversées spectrales

La découverte spectrale de ces « corps » et de ces « voix » convoque ainsi des impressions fantasmagoriques.¹⁷⁹ Nos attentes perceptives, tant visuelles que sonores, s'effritent et nous obligent à tisser des liens avec nos souvenirs en suggérant des interprétations polyphoniques. Le rythme de ces films invite à retrouver une pensée visuelle à travers une expérience impressionniste qui se recompose et se décompose de façon apparemment aléatoire. Le fantastique se subjectivise pour devenir hallucination sensorielle. La diffraction de temps passés et les expériences mémorielles se rencontrent.¹⁸⁰

Le cinéma est une machine à remonter le temps ; un temps qui est celui, stratifié, de l'acte créateur. Le cinéaste, premier spectateur de ces images en mouvement, passe le relais au public. Ce dernier doit abandonner toute logique de reconnaissance et d'identification pour retrouver un rapport au cinéma qui privilégie l'exploration, la réflexion. Le lien avec un récit devenu spectral rappelle que le temps passé est lié à notre mémoire, forcément imparfaite. Les deux termes homonymes, le spectre physique (autant visuel que sonore) et le spectre « fantomatique » se font écho. Tel un ruban de Möbius, la réception de ces films propose un rapport au réel méditatif. La forme se « spectralise » littéralement, mais dans un sens étendu.¹⁸¹

¹⁷⁹ 1) Mentionnons la belle définition du terme *fantasmagorie* de Max Milner : « *mot capable d'exprimer toutes les formes d'aberrations perceptives, de dérives imaginatives, ou tout simplement d'idées fausses.* » (Max MILNER, « Introduction » in, *Les Arts de l'hallucination*, op. cit., p. 11.)

2) Henry Ey concède « *que (...) l'obscurité du champ perceptif y fait germer des images.* » (Henry EY, *Le Traité des hallucinations*, tome I, Paris, Masson et Cie, 1973, p. 110.)

¹⁸⁰ En cela, ce doctorat poursuit nos recherches débutées en DEA sur la relation entre corps et décors au cinéma : Gabrielle REINER, *Browning, Lynch, Cronenberg : du décor comme espace fantasmagorique*, DEA dirigé par Nicole Brenez, Université de Paris I, Esthétique du cinéma, soutenu le 22 septembre 2005.

¹⁸¹ 1) Les cinq derniers paragraphes reprennent les idées présentées à une double séance de films intitulée : *Traversées Spectrales*. (Le programme est joint en annexe.)

2) Remarques développées dans la communication et article suivants : Gabrielle REINER, « Dialogue polyphonique et représentation spectrale dans *Branca de Neve* (Blanche-Neige, 2000) de Joao César Monteiro » communication dans le cadre du colloque « Dialogue et représentation », Université de Montréal, 26-30 Avril 2011. Publication dans Alain Létourneau, François Cooren and Nicolas Bencherki (eds.), *Representations in Dialogue / Dialogue in representations. IADA online series*, Montréal, 2012, pp. 265-280. [En ligne], URL : <http://iada-web.org/download/representationsindialogue.pdf> L'étude de *Branca de Neve* n'a pas été incluse dans ce doctorat, car le film de Monteiro ne possède pas, pour être bref, un noir et blanc « inextricable », mais un noir ou un blanc radical, plus précisément : une image noire (et parlante) ou figurative (et musicale).

Travailler le noir et blanc témoignerait d'un désir de faire basculer la hiérarchie entre forme et sens tant à l'image qu'au son. L'image « éclaire » la bande-son qui se « colorise » en attestant de sa « chair » et donc de son média à travers sa sonorité. La linéarité s'invalide aussi au son. Image et son se contaminent pour ainsi avouer leur dimension rétrospective et affective.

La bichromie invite à la quête d'une relation insoupçonnée entre le matériau à l'origine de l'œuvre et l'artiste puis entre le film et le spectateur. Ce noir et blanc informe, cet événement chromatique est à l'origine d'une « transgression » technique au niveau du travail optique et sonore. Nous allons voir comment s'installe un accident technique des normes de prise de vue et de son (transgression optico-auditive). Le choix de ce noir et blanc « non-normé » par la figuration n'est plus du tout un parti-pris conscient, mais le résultat inattendu d'une « prise en main » des images et du son. La genèse d'une figuration noir et blanc visuelle et sonore incertaine est liée à des choix techniques intuitifs.

Abandonner la relation entre perception et pensée rationnelle pour s'intéresser aux impressions permet de laisser éclore les désirs inavoués *touchant* le réel en tant qu'intériorité inconnue : l'inconscient à l'œuvre se révèle.¹⁸² Le noir et blanc débusque ce « fantasme d'identification au réel » induit par une figuration colorée « transparente » en ce sens qu'elle rend invisible le cinéaste en imposant une censure imaginative. Au contraire ces noir et blanc proposeraient une « vision du réel » assumée, engagée. Un cinéma qui donne un avis, une opinion. Ce noir et blanc défendrait avant tout un cinéma de l'individu, une visée singulière et donc moins aliénante (le film n'est plus lié au aux dictats de la société, mais suit le propre désir du créateur).

La bichromie permet de le révéler à l'image : le film n'est pas une œuvre « mentale », mais quasiment neuronale, à l'envers de l'esprit, une image psychique dans toute sa dimension physique de « mécanisme » innovant. Le film noir et blanc actualise des pensées et des affects qui proviennent d'une époque révolue. Il n'a pas la prétention d'attester d'une « vérité » sur ce passé, mais plutôt d'en proposer des impressions

¹⁸² Ce qui serait un « acte manqué » pour notre pensée conditionnée par la logique figurative de l'industrie cinématographique est à l'origine de présupposés et peut « s'entendre » comme « un acte réussi » pour l'inconscient. « "La pensée de voir" ne parvient pas à recouvrir complètement la vision en acte. » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figures, op. cit.*, p. 183.)

personnelles. En se présentant comme couleurs du souvenir, du rêve, du fantasme ou de l'hallucination, ces films conjuguent un passé au présent et célèbrent l'intemporalité des mécanismes de l'esprit.

Le passé révolu de la gestation de l'œuvre « se rejoue » dans la projection. Refoulé, censuré, le temps cyclique des images en mouvement se fait « entendre ». Le réel est filtré par l'inconscient et ses désirs inavoués. Rejoués, répétés, ils en soulignent l'aspect « affectif ».¹⁸³ Le noir et blanc exprimerait le monde en tant qu'« empreinte », « espace inversé » des éléments normés, et mettrait en abyme son caractère informe. Le « surgissement de la forme » atteste de l'empreinte du réel créée par une image non pas identique, mais autre. Cela a pour conséquence une impression d'« irréalité », d'« insensé ». « Intellectuellement » l'univers apparaît « inconnu », zone trouble entre l'indécidable et l'inavouable et aussi, pour le dire de façon optimiste, réceptacle de possibles et de choix.

- Crise temporelle : noir et blanc et chronologie

Ce noir et blanc induit une expérience révolutionnaire qui met en crise notre rapport au temps. Parler d'images sans chronologie serait trop rapide. Néanmoins l'idée même d'*anachronisme* que pourraient suggérer dans un premier abord ces films serait intéressante. Le terme signifie couramment « *qui n'est plus conforme aux mœurs et aux usages de l'époque* ».¹⁸⁴ Mais ces films ne sont en fait jamais *anachroniques*. Ils ne le sont même pas dans le sens de « *contraire à la chronologie* ».¹⁸⁵ En effet, l'idée d'être « contre » inviterait à voir ces films comme opposés aux films narratifs, ce qui serait trop réducteur, trop proche d'une logique binaire simpliste.

Ces films refusent le mode de la *chronologie*¹⁸⁶ de façon *systématique* et au contraire, proposent diverses pistes qui se subdivisent. Les vestiges figuraux induisent un accident dramatique, car ils ne laissent apparaître qu'une narration discontinue qui

¹⁸³ Pour le faire « écouter » et non pas entendre, le faire « parler » et non pas dire.

¹⁸⁴ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Anachronique » in, *T.L.F.i., op. cit.*, [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/anachronique>

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ Chronique : « *Recueil de faits historiques regroupés par époques et présentés selon leur déroulement chronologique.* » (*Ibid.*)

hésite entre linéarités et fractures et donc entre moments compréhensibles ou abscons. Ce noir et blanc est à l'origine d'un accident diégétique, corollaire de l'indécision chromatique. Comment se réconcilier avec les paradoxes que véhiculent ces noir et blanc ? Comment dépasser cette perte de sens (« cartésien ») déstabilisante ? La notion de représentation et celle de drama ne sont pas opérantes pour caractériser de tels usages chromatiques.

Le sens se perd suite à l'abandon du scénario comme structure. Chronos disparaît pour étendre le film à une expérience du présent ; c'est au spectateur de décider du « sens » du film, de sa « chronologie ». C'est à lui d'en tisser le scénario, d'en faire la *chronique*. Pensons à la sublime phrase de Chateaubriand : « *L'histoire grecque est un poème, l'histoire latine un tableau, l'histoire moderne une chronique.* »¹⁸⁷ Ne pourrait-on pas justement réfléchir ces noir et blanc comme une histoire alternative à la contemporanéité de la chronique permettant parfois de se plonger dans le tableau (et donc dans les arts plastiques et non graphiques au sens large) ou dans la poésie (à l'aspect elle aussi *plastique* et non pas uniquement linéaire) ? La postmodernité du noir et blanc permettrait-elle de se saisir de l'inconcevable en tant que limites du figural ? « *Comment en général [s'interroge Lyotard] ce qui est forme peut-il être transgression ? (...) Comment ce qui est déviation, dérogation, déconstruction peut-il être en même temps forme ?* »¹⁸⁸ L'auteur propose la réponse suivante en présentant : « *une forme dans laquelle le désir reste pris, la forme prise par la transgression ; mais elle est aussi la transgression au moins potentielle, de la forme.* »¹⁸⁹

Nous pourrions même parler d'un noir et blanc *épique* (tant dans son processus créateur que dans sa réception). C'est pour cela que la présente étude se focalisera sur les relations entre technique et esthétique par delà toute logique historiciste. Déjouer les relations entre art et histoire de façon frontale n'empêche pas d'intégrer de biais une histoire des sciences, allant à l'encontre d'une vérité historique immuable. Déjà le terme

¹⁸⁷ François-René de CHATEAUBRIAND, *Essai sur la littérature anglaise (et considérations sur le génie des hommes, des temps et des révolutions)*, Paris, Gosselin et Furne Éditeur, 1836, p. 239.

¹⁸⁸ Lyotard cité par Yves Alain BOIS, *L'informe mode d'emploi*, op. cit., p. 99.

¹⁸⁹ *Ibid.*

de *photogénie* forgé par Epstein¹⁹⁰ et attestant des pouvoirs plastiques des images cherchait à « *intégrer dans le champ esthétique la théorie de la relativité d'Einstein* [à travers des films défendant] le "principe de non-identité" (...) *c'est-à-dire le caractère instable des choses qui toujours se dérobent à la définition.* »¹⁹¹

- Noir et blanc élargis

L'opposition entre noir et blanc et couleur doit encore être nuancée. Il ne faudrait pas séparer le noir et blanc et la couleur, mais la figure et l'absence de figure. Un noir et blanc réaliste questionnerait notre rapport au chromatisme. Le rapport figure-couleur serait l'élément capital et le contrepoint de notre recherche. S'intéresser de manière radicale au noir et blanc c'est s'intéresser à des couleurs sans forme en s'autorisant de façon plus générale à parler de « noir et blanc élargis » suivant l'expression instaurée dans les années 1960 d'*expanded cinema*¹⁹² (un « *cinéma élargi* » en français) et serait à rapprocher de la vision lettriste d'un *syncinema*¹⁹³ et donc, pour ce qui nous préoccupe, d'un noir et blanc « *en expansion* ». ¹⁹⁴

Le terme d'*expanded cinema* a été élaboré à partir de celui d'*expanded mind*.¹⁹⁵ À la suite de Sharits, on peut donc parler de noir et blanc incitant à « *de nouveaux états*

¹⁹⁰ 1) Le théoricien-cinéaste est en effet un spécialiste de la plasticité au cinéma qu'il nomme « photogénie » : Cf. Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma, tome I (1921-1947)*, Paris, Seghers, 1974. Et : *tome II (1953-1964)*, Paris, Seghers, 1975.

2) Élie Faure, son contemporain parle, quant à lui, de *cinéplaste* : « *Oserai-je rêver, pour un avenir encore lointain sans doute (...) la domination absolue du cinéplaste sur le drame formel précipité dans le temps ?* » (Élie FAURE, « Cinéma », *Histoire de l'art*, tome III, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1964, p. 620.)

¹⁹¹ Nicole BRENEZ citant Jean Epstein, *Cinemas d'avant-garde*, op. cit., p. 44.

¹⁹² Nicole BRENEZ, *ibid.*, p. 34.

¹⁹³ Syncinéma : « *Il s'agit de combiner le dispositif cinématographique avec des éléments vivants : l'auteur doit être présent, l'audience participer, le film s'interrompre... Le lettrisme opère une réintégration critique de la présence vivante dans la représentation selon laquelle l'œuvre n'est plus le film, mais la séance. La phase suivante sera le cinéma supertemporel, lorsque le film lui-même n'est plus déjà donné en amont de la séance, mais que le public doit le réaliser, au moyen d'éléments ou d'indications fournis par l'auteur.* » (Id., « L'Objection visuelle » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit., p. 17.)

¹⁹⁴ Selon la belle expression de Nicole Brenez utilisée pour qualifier les films de Jean-Pierre Bouyxou. (*Ibid.*, p. 19.)

¹⁹⁵ C'est-à-dire d'« états modifiés de conscience » ; expression visant à témoigner d'expériences sous psychotropes.

de couleur temporels singuliers. »¹⁹⁶ Ces « expériences subjectives d'une couleur »,¹⁹⁷ remises en cause d'une représentation, interrogent par essence les normes qui la structurent. Dans les cas qui nous concernent ce sont celles, mimétiques et diégétiques, de la narration qui dominent le cinématographe. Elles permettent « de concevoir que sa propre vision n'est qu'une création métaphorique, qui peut être tout bonnement inspirée par la nature comme elle peut être diluée par la vision des autres »,¹⁹⁸ ou un mélange des deux, à jamais indissociables.

Cela expliquerait que nous ne puissions pas dire que ces films en noir et blanc sont irréalistes. Ils témoignent toujours d'un désir de s'approcher du réel tout en rappelant que celui-ci est mouvant, instable et relatif. La logique de la reconnaissance serait mise à mal dans les films de notre étude. Le noir et blanc serait un moyen de questionner le hors-champ de nos connaissances forcément limitées sur le monde. Le noir et blanc ne s'oppose pas au cinéma réaliste, il propose d'*élargir* les normes de ce genre, pour éviter un cinéma réduit à des figures à l'éclairage zénithal.

En cela le travail de Bouhours est symptomatique. L'auteur affirme qu'il cherche « une réponse au dépassement de la dialectique figuration / abstraction. »¹⁹⁹ Il donne pour illustrer ses propos deux exemples :

À partir de *Chronographes* (1982) et de *Vagues à Collioure* (1991), la couleur se détache de tout concept d'abstraction et du paradigme musical pour déboucher sur une hyper-figuration référentielle. Revisitant des problématiques picturales passées (Impressionnisme, Expressionnisme abstrait, Cubisme), ces films mêlent dans une figure syntagmatique morceaux de cinéma et morceaux picturaux.²⁰⁰

Il ajoute : « le gestus expérimental implique au cinéma une problématique à la fois spécifique et globale de la couleur. Mes propres films interrogent le rapport entre

¹⁹⁶ Paul SHARITS, « Spontanément je fus inquiet... Lettre sur les couleurs de Matisse (1975) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 132.

¹⁹⁷ Malcom LE GRICE, « L'Abstraction chromatique : Peinture - Film - Vidéo - Image numérique (1995) », *ibid.*, p. 15.

¹⁹⁸ Stan BRAKHAGE, « Mon œil (1963) », *ibid.*, p. 127.

¹⁹⁹ Jean-Michel BOUHOURS, « Jamais je n'ai vu une tache noire (1995) », *ibid.*, p. 81.

²⁰⁰ *Ibid.*

forme filmique et matière picturale. »²⁰¹ Bouhours s'oppose directement au cinématographe. Pour lui :

L'histoire parallèle du développement de la photographie et du cinéma définit le complexe de la couleur : les daguerréotypes colorés, les calotypes peints de Talbot ou encore les films virés des débuts du cinéma confèrent systématiquement à la couleur une valeur de représentation, tandis que simultanément l'Impressionnisme bouleverse la conception même de la peinture, donnant à celle-ci une autonomie par rapport à la forme (...).²⁰²

Il s'explique de façon générale ainsi : « *je cherche (...) de nouvelles possibilités d'émulsions à base de gommes permettant de se libérer définitivement du rendu chromatique imposé par les marchands de pellicules et d'avancer plus loin dans les recherches de matière et de couleur inédites sur l'écran.* »²⁰³

Cet artiste et ceux que nous allons étudier sont des « *cinéastes qui, à la manière de plasticiens, travaillent la couleur même.* »²⁰⁴ Ainsi, Reble, quant à lui, raconte :

Nous avons fait d'abord des expériences avec des films en couleurs en changeant le potentiel d'hydrogène du révélateur couleur en introduisant des écarts de températures importants entre les différents bains, en interrompant brutalement le processus de tirage et en intercalant des bains chimiques qui ne sont pas prévus dans le processus standard. Cela a engendré toute une série de processus intéressants ; tels que le déplacement de la balance des couleurs à l'intérieur d'une même couche chromatique, plusieurs pseudo-solarisations, des altérations de grain, voire des pertes de couches de couleur entières. En outre, nous répartissions le matériau au gré de notre fantaisie, dans de petites boîtes de révélateur et le traitons avec de petites doses extrêmement concentrées de produit. Pendant la révélation, nous secouions la boîte régulièrement afin d'obtenir le plus possible de résultats différents. Nous avons aussi plus d'une fois perdu le contrôle du déroulement du processus et nos tentatives pour reproduire un résultat lorsqu'il était intéressant sont restées infructueuses.²⁰⁵

Le cas du noir et blanc « extrême » de son film *Aus den Algen* (1986) en est un bon exemple. Son auteur en relate ainsi l'élaboration :

Dans les arbres de mon jardin, il reste encore aujourd'hui des pellicules amassées durant cette période de dix ans ; elles sont toutes plus ou moins souillées. Quelques années encore et on n'en verra plus rien. La poussière atmosphérique vient se poser sur le support, là où il y avait jadis des images pleines de couleur. Un acte de purification en quelque sorte. Il est toujours surprenant et beau de voir quelles nouvelles réalités viennent prendre la place des illusions multicolores. En 1985, j'ai jeté une bobine

²⁰¹ *Ibid.*

²⁰² *Ibid.*, p. 80.

²⁰³ *Ibid.*, p. 81.

²⁰⁴ Yann BEAUVAIS, « Travail de la couleur (1995) », *ibid.*, p. 8.

²⁰⁵ Jürgen REBLE, « Chimie, Alchimie des couleurs », *ibid.*, p. 153.

dans le petit étang de mon jardin, je crois que c'était *Ali Baba et les quarante voleurs*. Je l'ai récupérée un an plus tard. Cette expérience est décrite dans *Aus den Algen* (...). Après les commentaires, on voit le matériau filmique repêché. De la copie originale, seul le support a survécu : des cultures d'algues s'y sont installées, qui fournissent à présent le contenu des images.²⁰⁶

Carl Brown, dont ses films seront donnés comme dernier exemple, explique, qu'avec :

(...) cette technique cinématographique [qu'est la tireuse optique lui permettant de créer des figures troubles] je joue sur un paradoxe qui m'intéresse. Elle me permet de mettre en pièces le réalisme de départ (que j'ai filmé ou récupéré), mais en gardant comme source de stimulation et critère de sélection soit sa forme originale, soit son mouvement, soit encore l'émotion qu'elle exprime. J'accède ainsi à l'abstraction de la forme et du mouvement tout en laissant la qualité émotionnelle de l'image intacte.²⁰⁷

Puisque le « *support ne fait pas loi* »²⁰⁸, ces noir et blanc ne se trouvent plus au cœur du film, mais dans la perception du spectateur. C'est à partir de la réception de ces images en mouvement que nous pouvons appréhender cette *expérience esthétique* d'un au-delà de la figuration narrative.

Ce qui intéresse l'artiste, c'est de proposer une expérience de cinéma particulière puisqu'elle se fait de manière transversale par l'intermédiaire du spectateur. L'œuvre n'est plus représentation de quelque chose, mais présentation d'une proposition concrète, celle d'une nouvelle relation avec lui. En éprouvant la plasticité subjective de ces chromatismes, le spectateur est invité à partager une *expérience esthétique*.

Les relations entre noir et blanc et cinéma s'étendent à celles entre art et images en mouvement. C'est pour cela qu'il faudrait parler autant d'« art filmique » que d'« œuvre cinématographique » : ces films tendent à contredire Maurice Lemaître pour qui « *l'art le plus en retard* »²⁰⁹ est le cinéma.

Dans cet art filmique du noir et blanc élargi, c'est le spectateur qui va nous permettre de développer « *les lignes directrices d'une esthétique de la réception*. »²¹⁰ Pensons à Baudrillard qui note : « *Il ne s'agit donc pas des objets définis selon leurs*

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 152.

²⁰⁷ Carl BROWN, « Après (1982) », *ibid.*, p. 134.

²⁰⁸ Nicole BRENEZ, « L'Objection visuelle » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit., p. 20.

²⁰⁹ Selon un des cartons de *Films imaginaires* (1985) de cet auteur. (*Ibid.* p. 17.)

²¹⁰ Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Tel, Gallimard, 1998, p. 14.

*fonctions ou selon les classes dans lesquelles on pourrait les subdiviser pour les commodités de l'analyse, mais des processus par lesquels les gens entrent en relation avec eux et de la systématique des conduites et des relations humaines qui en résultent. »*²¹¹

Ce noir et blanc, bien en deçà d'une logique mimétique et au-delà d'une logique diégétique, propose une « expérience esthétique » dépassant tout formalisme narratif prétendument réaliste pour inviter à créer soi-même une logique à l'œuvre. Toute la question du noir et blanc s'exprimerait à travers une expérience de la réception des images.

Ce long préambule a établi les bases des enjeux théoriques de notre étude. Il faut maintenant répondre, même si cela a été fait de façon indirecte, aux deux questions suivantes : Où se présentent de tels noir et blanc ? Et comment avons-nous élaboré notre corpus ?

Pour ce faire, nous allons reconsidérer ces remarques théoriques à l'aune d'exemples plus précis. Si ce chapitre inaugural était nécessairement général, nous allons maintenant, basculer du plan large au plan macro. À l'origine de ce travail, se trouve la découverte de films inattendus. Leur visionnage, accompagné de discussions avec leurs créateurs, nous a permis d'émettre des hypothèses et de confirmer des intuitions. En revenant à l'aspect purement pragmatique de notre recherche ; en partant cette fois-ci des objets d'études trouvés qui en éclairent les interrogations théoriques, nous verrons que cette quintessence d'œuvres s'est imposée d'elle-même et qu'elle a été porteuse d'impressions et d'idées fédératrices. Détaillons ce cheminement qui nous mena à la théorie fondatrice de cette « différence cinématographique », instaurée par Kracauer et réactualisée dans notre recherche.²¹²

²¹¹ Jean BAUDRILLARD, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard, 2001, p. 9.

²¹² Nous allons présenter la notion d'« expérience cinématographique » suivant la définition qu'en donne Kracauer et à l'inverse proposer plusieurs approches théoriques de l'« expérience esthétique ». Notons toutefois que la parenté entre les deux expressions sera toujours présente. Parenté conceptuelle qui trouve aussi ses racines dans un héritage historique. Kracauer fut le professeur de Jauss. L'intérêt de son élève pour la notion de réception des œuvres artistiques porte son influence. Jauss étend, à tout le champ artistique et littéraire, les théories cinématographiques de son maître. (Sur cette filiation théorique et historique, voir : Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Postface. *"L'histoire est un*

PARTIE 3

À LA RECHERCHE DE NOIR ET BLANC *DIFFÉRENTS*

amusement de vieillard" » in, L'histoire des avant-dernières choses (1969), trad. de l'anglais par Claude Orsoni, Paris, Stock, 2006, pp. 309-310.)

A) LOCALISATION ET ENJEU DE NOTRE CORPUS

- Le cinéma dit expérimental comme vivier de noir et blanc radicaux

Où se présentent de tels noir et blanc ? Nous avons d'emblée été attirés par le cinéma dit expérimental (comme l'attestent les quelques films précédemment cités) pour y chercher un noir et blanc invisible, un noir et blanc semblable à un trou noir.²¹³ Les sources concrètes de ces œuvres sont peu connues, un dépouillement dans les lieux de conservation et d'archivage n'ayant jamais été réalisé. Un noir et blanc du solécisme n'est pas le bienvenu dans un cinéma « traditionnel ».²¹⁴

²¹³ Trou noir évoqué dans notre avant-propos.

²¹⁴ Remarques esquissées dans les communications suivantes :

- Gabrielle REINER, « De la Persistance du noir et blanc dans le cinéma expérimental », communication dans le cadre de la journée d'étude *Collectif Jeune Cinéma / Festival des Cinémas Différents : histoire, conservation et diffusion du cinéma expérimental*, Nicole Brenez (dir.), Université de Paris I, Paris, 7 novembre 2008.

- *Id.*, « Actualités du noir et blanc dans le cinéma contemporain », conférence dans le cadre du séminaire *Histoire des formes filmiques* de Nicole Brenez, Paris III, 3 mars 2011.

- Contextualisation du corpus

La contextualisation de notre corpus principal n'en fut que plus complexe. Il a bien sûr été élaboré grâce à diverses projections de films dits expérimentaux et connexes. Citons en particulier les programmes Cinéma d'Avant-Garde / Contre-culture générale à la Cinémathèque Française, les séances Scratch de Light Cone et celles du Centre Pompidou intitulées Film and Co, Film ou Vidéo et après à Paris, mais aussi celles de divers festivals : le Festival des cinémas différents de Paris depuis 2007, le Festival Cinéma du Réel à Paris depuis 2009 et, de manière plus épisodique l'OUSFF (Oblo Underground Short Film Festival) à Lausanne, le MOFFOM (Music On Film, Film On Music) à Prague en 2007, Traverse Vidéo à Toulouse, Les Inattendus à Lyon, Abstracta à Rome, le Backup festival à Weimar, le Festival International du Super 8 de Cambridge en 2008.

Il a aussi été enrichi par notre expérience comme programmatrice²¹⁵ à travers notre engagement durable au sein du Collectif Jeune Cinéma²¹⁶ que nous avons rejoint en 2007 et comme directrice de son festival en 2008 et 2009.²¹⁷

Intitulé Le Festival des Cinémas Différents, il constitue la vitrine des films de la coopérative, un lieu de découverte de films expérimentaux extérieurs réunis par le système d'appels à projets. Les thématiques des années où nous en avons la charge (« Noir et blanc » en 2008²¹⁸ et « Matières argentiques / textures numériques » en 2009²¹⁹) furent déterminantes pour nos recherches.

²¹⁵ Cf. *Id.*, « La Programmation du cinéma expérimental », conférence dans le cadre du séminaire *Rencontres professionnelles* de Marie Martin, équipe « Lettres et Langues », Université de Poitiers, Poitiers, 15 février 2010.

²¹⁶ Cf. Le site du *Collectif Jeune Cinéma*. [En ligne], URL : <<http://www.cjcinema.org>>

²¹⁷ Les programmes se trouvent en annexe.

²¹⁸ Cf. Gabrielle REINER, « Du noir et blanc dans la programmation du 10^{ème} Festival des Cinémas Différents de Paris » in, *étoilements, Supplément au n° 5*, décembre 2008, pp. 14-22.

²¹⁹ Cf. à propos de la programmation les deux entretiens suivants :

- Entretien G. Reiner et A. Cuevas Portilla / D. Baudet, Paris, le 15 novembre 2009. (Cf. Delphine BAUDET, « Structure des matières » in, *Mouvement*, décembre 2009. [En ligne], URL : <http://www.mouvement.net/site.php?rub=30&id=0bbb1f85c12857ff&fiche_alias=mouvement>

- Entretien G. Reiner / M. Oddon, Paris, le 18 novembre 2009. (Cf. Marion ODDON, « 11^{ème} Festival des cinémas différents, à la Clef » in, *Culturopoing*, 6 décembre 2009. [En ligne], URL : <<http://www.culturopoing.com/Cinema/11e+Festival+des+cinemas+different>>

La coopérative propose également des séances mensuelles.²²⁰ Nous y avons organisé de manière ponctuelle des programmations individuelles avec des invités extérieurs depuis 2008 (comme celle du 15 mai 2009 consacrée à la revue *Trafic* ou celle du 13 février 2012 qui présenta les créations de l'École Concordia de Montréal).

Depuis cette date et jusqu'en octobre 2012, nous avons assuré la direction de ces séances. La programmation se confronta alors à la notion de *différence*, rejoignant en cela le thème du festival annuel.

Ce travail sur le terrain nous a permis d'acquérir des œuvres difficiles à trouver, d'accéder à des fonds et à des bases de données et d'étoffer ainsi notre recherche d'œuvres singulières.²²¹

Les films qui seront analysés proviennent du catalogue du CJC et de son festival, de Light Cone, d'ED Distributions, des Collections du Centre Georges Pompidou à Paris, d'Heure Exquise ! à Lille, des archives d'Ardèche Images Maison du Doc à Lussas et de celles des Inattendus à Lyon et à l'étranger de Sixpackfilm à Vienne, de L'Arsenal à Berlin, du Lux à Londres. Nous avons pu rencontrer la plupart des auteurs, pour élaborer des entretiens, correspondu avec eux par e-mail et (ou) en échangeant avec eux à bâtons rompus, leurs paroles formant avec leurs films la source première de notre réflexion.

- Des noir et blanc pour penser une *différence* cinématographique

Le Collectif Jeune Cinéma est une coopérative française autogérée de réalisateurs expérimentaux sur le modèle de The Filmmakers Cooperative²²² (initiée par Jonas Mekas à New York en 1962). Créé onze ans plus tard par Marcel Mazé et quelques autres cinéastes intrépides avec le désir de distribuer et diffuser un cinéma

²²⁰ Les séances ont lieu un jeudi par mois, au cinéma La Clef, dans le 5^{ème} arrondissement de Paris.

²²¹ En particulier en assistant à des projections destinées aux programmeurs (où souvent les réalisateurs sont présents) tel le Preview Show, qui montre chaque année les nouveaux films mis en distribution à Light Cone.

²²² Cf. Le site de The Filmmakers Cooperative. [En ligne], URL : <http://www.filmmakerscoop.com/catalog/c.html>

marginalisé, le CJC possède aussi un festival, vitrine des films de la coopérative et lieu de découverte de films expérimentaux extérieurs.²²³

Bien que la manifestation soit appelée Le Festival des Cinémas Différents de Paris, l'adjectif *différent* n'a jamais été vraiment défini. Il contribue évidemment à éviter le terme d'*expérimental* aux définitions nébuleuses, paradoxalement contradictoires et toujours réductrices, et donc à ouvrir dans un souci de liberté la programmation à des œuvres limites... Par ce refus normatif, ces films *différents* opèrent un décentrage de l'expérimental vers un « autre » cinéma.

Les œuvres présentées proposent une manière d'exprimer par les images en mouvement un attachement à une perception du réel *différente*, toujours ineffable et donc ouverte à la méditation. Elles sont symptomatiques du fait que le CJC promeut de plus en plus de films inclassables.

Si le Collectif fut à l'origine de notre conception de noir et blanc permettant de penser une *différence* cinématographique, cela n'a pu se faire qu'en la confrontant à une théorisation de cette même *différence* cinématographique qui prit tout son sens grâce à la lecture de Kracauer et de sa *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*.²²⁴ Cet ouvrage rédigé principalement en 1940 en anglais par l'auteur allemand au moment où il fuyait l'Europe pour les États-Unis, n'a été publié qu'en 1960 et a connu une traduction française tardive en 2010. Cela a été l'occasion de journées d'étude fondamentales pour cette recherche.²²⁵ La pensée intemporelle du théoricien est à souligner au regard du noir et blanc proposé par les films qui composent notre étude.

Quelle est donc la vision du cinéma que propose Kracauer ? Il le définit comme « *an art with a difference* », ²²⁶ traduit en français par « *un art pas comme les autres* », ²²⁷

²²³ Le festival cherche à montrer des films du fonds du CJC qui s'accompagnent toujours de projections de films extérieurs. Les films proviennent de particuliers, d'autres coopératives, de structures du milieu expérimental ou liées à l'art en mouvement. C'est un espace de rencontre et d'échange, un moyen de créer une dynamique par un va-et-vient entre films du fond et découvertes extérieures permettant parfois à d'autres cinéastes de devenir membres de la coopérative.

²²⁴ Cf. Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, trad. de l'anglais par Daniel Blanchard et Claude Orsoni, Paris, Flammarion, 2010.

²²⁵ Cf. Monique PEYRIERE (dir.), « Siegfried Kracauer : actualité cinématographique », E.H.E.S.S., 22-23 juin 2010. [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/actualites/siegfried-kracauer-actualite-cinematographique_37792.php>

²²⁶ Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Introduction : Une théorie intemporelle du cinéma » in, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. XX.

« un art à part ». ²²⁸ Cet art de « l'enregistrement de la réalité physique » ²²⁹ se situe, d'après lui, dans la droite ligne de la photographie, au contraire des arts *plastiques* en général, tributaires d'une représentation figurative.

Le sens de l'adjectif « différent » du titre du festival recouvre, dans une certaine mesure, celui de Kracauer. Il prend en compte sa critique du cinéma expérimental en évoquant un cinéma qui regarderait vers « l'enregistrement du monde » et non plus seulement vers les arts dits *plastiques*. ²³⁰

Kracauer a cependant un rapport très ambivalent avec le film expérimental qui est, soumis lui aussi à « la tyrannie (...) de l'art traditionnel » ²³¹ et donc dominé par une représentation formelle. Il critique les œuvres cinématographiques qui dépendent d'une narration écrite : le scénario, et donc de la littérature. Pour Kracauer, le cinéma doit inciter à retrouver un rapport au monde plus « matériel » ²³² et donc plus sensible, en s'éloignant des idéologies perceptives qui conditionnent la vision et l'amenuisent.

Nous chercherons à démontrer que ces films entrent en résonnance avec ce qu'est le cinéma, selon le théoricien. La « différence cinématographique » qu'il propose s'y cristallise à travers une utilisation particulière du noir et blanc qui permet d'interroger les potentialités spécifiques du film et de son média prédominant : le numérique qui tend à remplacer l'argentique.

À cause de la perte de « contrôle » provoquée par le numérique pour obtenir du noir et blanc, celui-ci ne serait pas forcément un progrès au regard de son aîné l'argentique. Kracauer le sous-entend déjà à son époque : « *On ne sait que trop, hélas, que l'innovation technique n'implique nullement un progrès dans la conception et dans l'exécution.* » ²³³ Selon Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, Kracauer invite le réalisateur à « *laisser advenir la réalité sans la recouvrir de toutes nos conventions*

²²⁷ Siegfried KRACAUER, *ibid.*, p. 15.

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*, p. 13.

²³⁰ Depuis 2010, le festival a changé son appellation en devenant : Le Festival des Cinémas Différents et expérimentaux de Paris. La modification visait à être plus explicite auprès du public. Néanmoins certains d'entre nous la regrettent ; le terme de *différent* incluant celui d'expérimental et l'élargissant, rajouté celui d'expérimental devenait redondant.

²³¹ *Ibid.*, p. 279.

²³² *Ibid.*, p. 63.

²³³ *Ibid.*, p. 12.

humaines, nos présupposés [en remettant en cause] les idées reçues, les schémas perceptifs », ²³⁴ qu'il nomme de manière générique « idéologie ». ²³⁵

Quelle est cette « idéologie » imposée par les outils cinématographiques dont parle Kracauer ? À une figuration visuelle et sonore correspond un texte écrit. Comment rendre compte d'un réel qui ne serait pas « pré-pensé » par les outils créés par la société et donc par un « nous » généralisant ? Comment s'approcher de l'« impensé » qui serait ce qui n'est pas « écrit » ? C'est-à-dire : comment échapper à une figure identifiable « préétablie » par des attentes sémantiques ? Comment s'émanciper d'une tyrannie tant figurative que narrative, l'une menant à l'autre ?

Comment ne pas laisser l'image dicter ses conditions ? Comment enrayer les contraintes du numérique et laisser advenir ce que l'auteur nomme « caméra-réalité » ²³⁶ : comment présenter un rapport au monde autre que celui d'une représentation normée ? Comment retrouver ces « potentiels cinématographiques » qui persisteraient en numérique ?

Le noir et blanc en numérique n'existe pas de manière concrète et originelle. Les difficultés liées au travail en noir et blanc dans les arts numériques soulignent l'impossibilité d'enregistrer le réel autrement que de la manière dont la société l'impose. Si l'image numérique est à la base trichromatique, c'est parce qu'elle est censée caractériser une vision « normale » des couleurs qui consiste en la possibilité de percevoir toutes les tonalités chromatiques à partir des trois radiations spectrales monochromatiques « convenablement combinées ». Le noir et blanc numérique serait-il à voir comme une image au trichromatisme « perturbé » ? Qu'est-ce qu'une perception normale quand on constate qu'un noir et blanc incertain est aussi réaliste que des couleurs spectrales ? La réalité serait-elle devenue une donne normée, conformiste ? Comment créer et s'émanciper de ces lois économiques imposées par le marché ? Comment ébranler la logique de l'appareil et ses diktats « bien-pensants » ?

En numérique, c'est en décentrant l'écriture chiffrée des coordonnées de la couleur que les artistes présentent un insaisissable noir et blanc qui vient à chaque fois

²³⁴ Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Introduction : Une théorie intempestive du cinéma », *ibid.*, p. XXV.

²³⁵ Kracauer cité par *ibid.*

²³⁶ Siegfried KRACAUER, *ibid.*, p. 209.

effleurer cette paradoxale identité « différente » défendue par le CJC. Une *différence* qui exprime un rapport à cet inconnu, le réel pour Kracauer, approfondi, interrogé et défendu par les cinéastes. Une réalité largement « indéchiffrable », qui serait néanmoins « à déchiffrer », au sens d'explorer et donc d'interroger.

Il en va évidemment de même en argentique, comme en numérique, à travers des œuvres sur pellicule qui cherchent à « perdre de vue » l'analogie figure-forme. Deux manières d'obtenir le même résultat sont à l'œuvre : un noir et blanc numérique ou analogique apparaît qui « déborde les cases » et devient informe. Pensons au jeu de coloriage pour enfants. En débordant, le chromatisme se réapproprie un rapport formel qu'il subissait jusqu'alors. Ces couleurs inattendues interrogent un hors-champ des formes et des contours. Le chromatisme atteste d'un décentrement de ces formes et interroge la logique de création interne. C'est de celle-ci que naissent des chromatismes « en mouvement », littéralement « indiscernables », car non cernés par une figure stable.

La « défiguration » déstabilise aussi la question de sens et donc de *genre*, cruciale au cinéma. Se trouvant à la frontière de la fiction et du documentaire, ces œuvres ne sont pas vraiment rattachées à un genre. Par ce refus normatif, ces « films différents » opèrent un décentrage de l'expérimental vers un cinéma « autre » qui flirterait avec cette notion tout en lui échappant en partie. Nous estimons qu'en ce sens les films qui composent notre corpus sont plus « différents » qu'expérimentaux à proprement dire²³⁷ et que ce croisement entre fiction et documentaire met en place cette « différence » cinématographique. Nous chercherons à démontrer que cette « différence » se manifeste à travers une présentation radicale du noir et blanc comme expérience de notre rapport au réel, un réel interrogeant notre confortable réalisme.

Notre corpus sera composé de divers films « différents » qui seront pris ici comme exemples symptomatiques de nos postulats de départ. Le principe des études de cas nous permettra de structurer notre étude et de proposer une pensée circulaire cherchant à se potentialiser dans une échappée spiralee. En cela l'écriture de Kracauer fut inspirante.

²³⁷ Toutefois pour éviter tout dogmatisme extrême nous continuerons à employer le terme d'« expérimental ».

- **Une différence qui permet de dépasser une opposition manichéenne entre industrie et expérience**

Loin de nous toutefois l'idée d'exposer un travail manichéen où le cinéma industriel travaillerait un noir et blanc normé sur une narration hégémonique et où le cinéma qualifié d'« expérimental » serait basé sur un noir et blanc innovant. La *différence* définie par Kracauer permettra de dépasser toute logique binaire.

Quantité de films dits expérimentaux traitent le noir et blanc de manière très conventionnelle tout comme il en existe des utilisations passionnantes dans le cinéma de fiction relativement plus « traditionnel ».

Néanmoins, les fulgurances « fictionnelles » sont rares à cause de productions frileuses. On peut citer, à titre d'exemples, la scène en noir et blanc de *La Vie Nouvelle* (2002) de Philippe Grandrieux, les premiers films de Guy Maddin ainsi que le génial *Khroustaliou, machinou ! (Khroustaliou, ma voiture !, 1998)* d'Alexeï Guerman.

Première remarque, ces films font figure d'exceptions dans le cinéma industriel autant que dans la filmographie de ces auteurs. Ceux-ci poursuivent en général un travail chromatique plus figuratif, même s'il peut persister des « zones » (d'ombre) en noir et blanc, comme c'est le cas pour Guerman ou Maddin. Ce sont tous des artistes qui ont débuté par un travail expérimental, époque où ils avaient créé des œuvres avec une logique économique elle aussi expérimentale.

La dette envers ce « genre » artistique, qui propose un autre point de vue cinématographique auquel ces artistes ne sont pas forcément hostiles, se retrouve donc chez Grandrieux. Le cinéaste, qui débuta avec des vidéos expérimentales en Belgique, intègre des moments noir et blanc au sein d'une œuvre plus convenue au niveau de la figuration dans son long-métrage *La Vie Nouvelle*.

Cette quasi-parenthèse dans le film montre des corps errant dans la nuit, hurlant à la mort tels des damnés. Serait-ce un épisode fantasmé par le héros en proie à une transe chamanique ? Les visages indistincts évoquent des masques de tribus africaines.

Pour cette scène, le cinéaste, qui est aussi le cadreur du film, abandonne les prises de vues en analogique pour s'emparer d'une caméra thermique.²³⁸ La représentation n'est plus asservie à des conventions mimétiques, mais à des effets sensibles à travers une « perception tactile ». Les potentiels perceptifs de l'outil sont réfléchis. Ces images, aux propriétés inusitées pour une prise de vue classique, font rupture avec le reste du film. La prise de vue thermique en basse lumière invite à découvrir un univers, à « *se mesurer à l'inconnaissable* »²³⁹. Cette technique n'est plus utilisée, là, pour découvrir les zones de déperdition de chaleur d'une maison ou illustrer une opération militaire de nuit (comme le cinéma classique l'a souvent fait dans les films de guerre), mais pour interroger les normes du cinéma révélant des perceptions invisibles à l'œil nu.

« À quoi bon faire une image ? »²⁴⁰ se demande le cinéaste ; « pour se déprendre de l'ancienne »²⁴¹ répond-il en analysant sa pratique. Grandrieux élabore une œuvre basée sur l'abandon des normes esthétiques du cinéma dominant. « *La pratique des images appartient au pouvoir* »,²⁴² rappelle Nicole Brenez. Grandrieux cherche à renier cette perspective. Son travail ne soutient plus une idéologie en place, mais une apologie contestatrice des sens...

Le *clair-obscur* s'élabore de manière tactile à travers un dialogue entre invisible et chaleur, et non plus entre simple perception et lumière. Le remploi de cette caméra est transcendé et l'auteur utilise ses propriétés pour construire un imaginaire sensitif. Climax du film, la séquence présente une science sublimée au profit des caractères uniquement plastiques du processus et permet de proposer cette « nouvelle Vision » prometteuse peut-être d'une « Vie nouvelle ».

Le cinéaste l'affirme : « *Que cherchons-nous à toucher depuis les premières mains négatives imprim[ées] dans la roche (...) si ce n'est à ouvrir la nuit du corps, sa*

²³⁸ Une caméra thermique enregistre les différents rayonnements infrarouges (rayonnements électromagnétiques d'une longueur d'onde supérieure à celle de la lumière visible) émis par le corps humain en fonction de leur température.

²³⁹ Nicole BRENEZ, « Impartageable et quand bien même » in, *Le cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit., p. 19.

²⁴⁰ Philippe GRANDRIEUX, « À quoi bon une image ? », *ibid.*, p.33.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² Nicole BRENEZ, « Entrée (en matière) », in, *La Vie nouvelle / nouvelle Vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux*, op. cit., p. 14.

*masse opaque, la chair par laquelle on pense, et à déployer à la lumière, face à nous, l'énigme de nos vies. »*²⁴³

Cette séquence de *La Vie Nouvelle* présente des êtres damnés en quête de transcendance. Ces anti-héros cherchent un équilibre entre eux-mêmes et le monde. La création artistique permettrait-elle de l'atteindre à travers une catharsis expiatoire ? L'utilisation de la caméra thermique brouille les normes des genres : la scène est à la fois un « documentaire » sur les effets visuels possibles d'une caméra thermique et une fiction *plastique*. Ce cinéma subvertit les genres établis. Autant exploration des possibilités techniques que vision fantasmatique, il réconcilie science et fiction : la scène devient de la science-fiction au sens littéral du terme.

L'effet est renforcé par le travail sonore du groupe de musique électronique. *Étant donnés*, qui signe l'intégralité de la bande-son de du film et fait entendre à cette occasion une composition angoissante à base de cris stridents éloignés de toute structure sémantique qui confèrent au film une *inquiétante étrangeté*. Le son s'accorde avec l'image pour exprimer l'impossibilité d'avoir une perception optique et acoustique immédiate, preuve que le travail sonore peut être lui aussi pensé en tant que noir et blanc.

Maddin, quant à lui, n'a jamais fait d'école de cinéma. Il débute « *avec une caméra cassée* »²⁴⁴ et fait l'apologie du *dysfonctionnement*, ce qui est pour lui une façon de « *fonctionner "autrement"* ». ²⁴⁵ Il met ainsi en déroute un noir et blanc académique en jouant sur les matières, en mettant par exemple une paire de collants résille sur sa caméra pendant le tournage de *Tales from the Gimli Hospital* (1988).

« *On n'a pas besoin de raisons pour faire un film, il faut juste se lancer.* »²⁴⁶ se défend-il. Et surtout pas de scénario ! pourrait-on ajouter. Il poursuit de lui-même en affirmant « *aimer les ellipses dans le récit, on ne doit pas tout raconter ni tout montrer* ». ²⁴⁷ Le canadien fait l'apologie du parcellaire et va même inventer de fausses scènes coupées ou perdues à travers des didascalies moqueuses, présentes en début ou

²⁴³ Grandrieux cité par *ibid.*, p. 18.

²⁴⁴ Conférence de Guy Maddin (que nous avons interrogé sur ses choix chromatiques) à la Fémis, Paris, le 27 janvier 2012.

²⁴⁵ *Ibid.*

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ *Ibid.*

en fin de ses projets, tel le court-métrage *Hospital Fragment* (1999) annoncé comme « scène inédite » du long-métrage *Tales from the Gimli Hospital*. L'ellipse temporelle est aussi figurative : le cinéaste affirme qu'« à trop éclairer on va finir par ne pas savoir ce qu'on va faire avec tout ce qu'on voit ».²⁴⁸ Ainsi, pour le tournage de *Dracula : Pages from a Virgin's Diary* (*Dracula, pages tirées du journal d'une vierge*, 2002) qui n'est autre que la chorégraphie d'un ballet conçu pour être présenté de face et en plan large : le cinéaste inverse la donne et filme en gros plans, à partir des loges...²⁴⁹

Archangel (1990), son troisième long-métrage et son premier en couleurs, fut préparé pour être tourné en noir et blanc alors que la production japonaise avec laquelle il travaillait ne s'intéressait qu'aux films en couleurs. Le cinéaste, « terrifié »,²⁵⁰ décide « de n'utiliser que deux couleurs dominantes à la fois. »²⁵¹ pour ne pas s'éloigner de la bichromie désirée. Il intègre ainsi le technicolor tout en jouant sur les limites techniques du réalisme : le flou, le grain... et donc le trouble en général d'un cinéma qui, il le rappelle, est une suite de « *moving pictures* ». ²⁵² Pince-sans-rire, il avoue : « avoir essayé d'être aussi réaliste que possible sachant qu'[il] n'y arriverai[t] pas... »²⁵³

Membre du Winnipeg Group à ses débuts, autre collectif qui défend l'expérimentation cinématographique, Maddin y rencontre le cinéaste Deco Dowson (qui est aussi membre du CJC). Ce dernier développe artisanalement toutes ses pellicules jusqu'en 2002. La fin de cette collaboration serait-elle une des raisons qui expliqueraient qu'à partir de cette date les films de Maddin adoptent une facture moins innovante ?

Guerman, quant à lui, tourne son film dans des ateliers au nom évocateur d'« Experimental kino » où un éclairage extrêmement violent fait disparaître les figures qui deviennent de simples silhouettes.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Cf. Stéphane KAHH, « Le cinéma réenchanté, entretien avec Guy Maddin (décembre 2004) » in, *Bref* n° 70, janvier-février 2006, p. 30.

²⁵⁰ Conférence de Guy Maddin, *op. cit.*

²⁵¹ *Ibid.*

²⁵² *Ibid.*

²⁵³ *Ibid.*

Domaine expérimental et domaine classique se font parfois écho. Nombre de cinéastes dits expérimentaux utilisent des images narratives pour les interroger, cependant que des cinéastes plus classiques proposent parfois des moments expérimentaux. Il est clair cependant que les usages radicaux du noir et blanc trouvent leurs sources dans des techniques inattendues, en rupture avec les conventions de l'industrie cinématographique.

Nicole Brenez le souligne et préfère, pour dépasser l'opposition entre expérimental et industriel, parler d'avant-garde :

En termes d'organisation pratique et de moyens logistiques, le cinéma d'avant-garde peut s'élever au sein même de l'industrie (formes subversives), mais il suppose plus souvent une autre économie, d'autres circuits de production et de diffusion, qui se sont déployés dans l'Histoire selon une poignée de formules majeures.²⁵⁴

Puisque travailler le chromatisme au détriment de la figuration incite à créer des œuvres en noir et blanc, ce noir et blanc n'est plus dominé par la figuration. Si la forme est garante de la narration cinématographique, interroger la forme revient à décentrer la narration, à en *désacraliser* les règles réalistes. C'est cet écart avec la figuration industrielle qui amène ces cinéastes à proposer de singuliers noir et blanc. Travailler de « manière indépendante » induit une pratique « intempestive » du noir et blanc. Ce rapport inattendu est souvent lié à une proposition qui l'est tout autant.

Nous verrons que dans ces films une poétique de l'informe vient dialoguer avec une méditation sur le processus de création mis en abyme par le chromatisme. La figure « illisible » dont l'œuvre est le dépositaire invite à percevoir le réel comme infigurable et à rendre caduques les normes du réalisme.

À une distorsion figurative, donnant naissance à un noir et blanc, s'associe immédiatement une incertitude sémantique. La linéarité classique de la diégèse n'est plus un guide narratif opérant. Le surgissement de ce noir et blanc informe manifeste une polysémie paradoxale.

²⁵⁴ Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 13.

B) PRESENTATION DES DEUX CHAPITRES **QUI STRUCTURENT NOTRE ETUDE**

- Premier chapitre

L'enjeu de notre premier chapitre, intitulé *Différence à l'expérience. Des noir et blanc qui ont « mauvais genre »*, sera d'exposer comment le noir et blanc déstabilise les questions de genre au cinéma de fiction et de documentaire tout en élargissant la notion de cinéma dit expérimental.

Le terme de *différence* renvoie aux écrits de Siegfried Kracauer qui nous aideront à développer un questionnement sur la perception de nos sens et, en particulier sur celui véhiculé par le noir et blanc, à une époque où domine - rentabilité oblige - une couleur formaliste.

Nous verrons qu'un noir et blanc *différent* altère l'idée même de genre cinématographique. Le terme d'*expérience* utilisé aux côtés de celui de *différence* n'est pas anodin. Si la notion de cinéma dit « expérimental » est sujette à controverse, celles d'*expérience cinématographique* et d'*expérience esthétique* dont les enjeux théétiques seront féconds pour notre recherche, ne le sont pas.

Dans la première partie de ce chapitre inaugural, nous utiliserons comme exemple le film de Xavier Christiaens : *Le Goût du Koumiz* (2003) pour mettre à l'épreuve la théorie du philosophe allemand Siegfried Kracauer. Si le travail actuel du noir et blanc et les outils cinématographiques ont évolué, cette comparaison permettra de souligner l'aspect visionnaire du théoricien. Ce film, à travers l'exposition de singuliers noir et blanc, atteste des préceptes de Kracauer de façon très particulière. Nous verrons que la *différence* chromatique du film témoigne d'un désir d'entretenir avec ce qui nous entoure un rapport divergeant avec nos codes perceptifs.

Nous prendrons ensuite un autre exemple, et là, dans le cinéma argentin, pour analyser de façon plus détaillée l'expérience sensible que suscite le noir et blanc. L'étude du film *In Absentia* (2010) de Stephan et Timothy Quay, auquel nous consacrerons la deuxième partie de ce premier chapitre, permettra de revenir sur l'idée qu'en deçà de la représentation figurative, la réalité de ces images informes révélerait

l'illusion du cinématographe. « Expérimenter » le noir et blanc aujourd'hui n'intéresse pas le cinéma narratif, car il le menace...

Si nous avons choisi un film comme celui des frères Quay, c'est aussi de façon plus large parce que le parcours de ces artistes est un cas d'école. Ces deux cinéastes adeptes du noir et blanc et ayant été produits par la BBC et Chanel 4 en Angleterre ont, en effet, été clairement « invités » à travailler en couleurs s'ils voulaient poursuivre leur production. Ils s'expliquent :

Institut Benjamenta a été produit par Channel 4 en Angleterre²⁵⁵ ; après ça, ils nous ont expliqué que, si on voulait que Channel 4 produise un second film, on devait respecter trois règles : 1/ le genre du film doit être reconnaissable, 2/ le film doit être en couleurs, 3/ le film doit être accessible. On a dit "bien sûr, pas de problème !" ²⁵⁶

Un film en noir et blanc serait-il non-reconnaissable et inaccessible ? La dimension « inaccessible » se comprendrait, car les images ne seraient pas liées à une figuration narrative. Stephen et Timothy Quay s'interrogent :

C'est difficile de définir ce qui est accessible. Qu'est-ce qui devrait être accessible ? Ce qui n'est pas accessible n'est-il pas valable ? Les gens vous marginalisent. Ce n'est pas la faute des musiciens, écrivains ou réalisateurs, de Bruno Schulz ou Robert Walser. Bien sûr, ce ne sont pas des Dostoïevski, mais même Dostoïevski a eu des problèmes en son temps, il devait être considéré comme un marginal.²⁵⁷

Le noir et blanc pensé en tant que matière rendrait-il ces images « inaccessibles », c'est-à-dire incompréhensibles, à première vue ? Il est vrai que, à partir du moment où les figures se troublent, les perspectives du spectateur peuvent se brouiller elles aussi...

²⁵⁵ Les deux frères témoignent : « *Ce sont eux [Chanel 4] qui (...) nous ont demandé si nous voulions faire un film à partir d'une musique de Stockhausen. Ça a été une très belle démarche de leur part, et totalement inattendue. Mais Channel Four s'est alignée sur le jeu des cotes d'écoute et de la rentabilité. Elle finance des séries et des animations accessibles qui peuvent passer aux heures d'affluence, à vingt-deux heures. Nous sommes exclus de ça et c'est dommage. Autrefois, il y avait une répartition égale entre les animations sérieuses, et les animations pour enfants, plus accessibles. Channel Four avait établi, au début des années 1980, un grand précédent.* » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, Montréal, le 20 octobre 2001. Cf. André HABIB, « Entretien avec Stephen et Timothy Quay » in, *Hors Champ*, 13 janvier 2002. [En ligne], URL : <http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article20>)

²⁵⁶ Entretien *id.* / C. Giraud, Paris, le 29 août 2006. (Cf. Cécile GIRAUD, « Les Frères Quay » in, *Objectif Cinéma*, le 29 août 2006. [En ligne], URL : <http://www.objectif-cinema.com/spip.php?article4241>)

²⁵⁷ *Ibid.*

Pour réfléchir à ces remarques, les deux œuvres que sont *Le Goût du Koumiz* et *In Absentia*, radicalement opposées autant que complémentaires, aideront à exposer de manière générale les axes théoriques de cette recherche. Elles serviront aussi de bornes limites pour proposer un renouvellement de la question des genres au cinéma. En marge « relative » d'un cinéma dit « expérimental », nous verrons que ces noir et blanc asymptotiques mettent en crise les catégories cinématographiques.

Le film de Xavier Christiaens est souvent présenté comme un documentaire, mais flirte avec la fiction. Celui de Stephen et Timothy Quay remet en cause les rapports entre animation, images « réelles » et autobiographie pour s'intéresser « à la pluralité des marges ».²⁵⁸ Marginalisation qui les incite à fonder leur propre studio : les *Koninck Studios* à Londres dès 1980 pour pouvoir tourner sans entraves de nombreux films où une animation intuitive prédominante nécessite une temporalité et une liberté loin de l'industrie. Ainsi les deux frères ne réalisèrent qu'« à peu près sept secondes par jour »²⁵⁹ de rushes pour concrétiser les audaces plastiques d'*In Absentia*. À l'inverse, ils constatent que travailler dans l'industrie avec

(...) notre budget ne nous permet pas d'aller vraiment à fond, de faire des castings, de refaire et refaire les prises. Ce ne sont pas les circonstances idéales pour faire un film, ça nous rend malheureux. Les gens qui travaillent dans le cinéma *live* sont habitués à ça, nous ne le sommes pas. On aurait besoin de bien plus de temps, ce qui est le cas en animation. Nous imposons leur jeu aux marionnettes, nous invitons seulement les acteurs à jouer. Ils apportent beaucoup à leur interprétation, et on attrape les choses qui nous paraissent être ce qu'on veut. Ça ne marche pas à tous les coups, mais c'est la manière de faire dans laquelle nous nous sentons le mieux.²⁶⁰

Pour clore ce premier chapitre, nous procéderons de façon inverse, en présentant un grand nombre d'œuvres « labélisées » cinéma expérimental afin de renforcer les questionnements théoriques pointés dans les deux parties précédentes et d'approfondir certains points particuliers. Nous reviendrons ainsi plus longuement, sur les concepts de *plasticité* et d'*expérience esthétique*. La structure de la thèse épouse ses questionnements théoriques ; chaque œuvre propose à sa façon particulière une « traversée spectrale » spécifique.

²⁵⁸ Les deux cinéastes aiment « (...) aller dans des Festivals d'animation, mais (...) préfèr[ent] de loin ce genre-ci [expérimental] de Festival. Nous sommes intéressés à la pluralité. À la pluralité des marges. » (Entretien *id.* / A. Habib, *op. cit.*)

²⁵⁹ Entretien *id.* / C. Giraud, *op. cit.*

²⁶⁰ *Ibid.*

Les traversées qui seront effectuées dans cette troisième partie seront celles proposées par les films argentiques suivants : *Le Drame des constructeurs* (1997-2008) d'Anne-Sophie Brabant, *Schwarzer Garten* (*Black Garden*, 1987-1999) et *Halcion* (2008) de Dietmar Brehm, *The Rainbow Of Odds* (1998) d'Ichiro Sueoka et *Outer Space* (1999) de Peter Tscherkassky. Puis, nous nous intéresserons au basculement de l'argentique au numérique à travers *Titanic* (2009) de Vincent Hénon et *Satyagraha* (2009) de Jacques Perconte. Et enfin aux potentiels plastiques, en général, de ces traversées filmiques à travers trois œuvres d'un même auteur, Siegfried A. Fruhauf, qui passe du média argentique (*Frontale*, 2002), à la vidéo analogique (*Night Sweat*, 2008) et au média numérique (*Ground Control*, 2008).

- Deuxième chapitre

Un deuxième chapitre intitulé : « *Noir et blanc ? C'est pas mon "genre" !* »²⁶¹ *De nos mécanismes psychiques et de leurs enjeux figuratifs*, nous permettra de porter notre intérêt sur nos désirs narratifs. Ces noir et blanc filmiques nous confrontent paradoxalement à des réflexions métaphysiques, alchimiques et astrologiques dépassées scientifiquement, mais toujours présentes dans nos imaginaires.

Si le cinéma témoigne du regard que porte l'être humain sur le monde, certains cinéastes expérimentent ce rapport en transgressant les normes perceptives des images en mouvement qu'ils jugent souvent trop convenues. Ils élaborent ainsi une critique anthropologique des modes de perception du cinéma narratif en modifiant la vision du réel par un travail *haptique* sur l'image. À travers cette confusion entre l'œil (ou l'ouïe) et la main, le geste créateur qui s'inscrit *plastiquement* au cœur du film renseigne sur notre rapport au réalisme. Réalisme qui fait oublier que nous regardons un film créé suivant des normes humaines et non le monde lui-même.

Le cinéma est principalement perçu comme un art visuel et sonore ; pourtant il est aussi texture. Perpétuellement dans l'expérimentation de procédés (visuels et

²⁶¹ Inspiré du titre provocateur et malicieux donné au manifeste de Pantin du 16 novembre 2002 visant à la défense du cinéma expérimental : « *Expérimental ? C'est pas mon "genre" !* ». (Cf. Pip CHODOROV et Blandine BEAUVY (transcription), « *Expérimental ? C'est pas mon "genre" !* » in, *cineastes.net*, 16 novembre 2002. [En ligne], URL : <<http://www.cineastes.net/manifeste.html>>)

sonores) tels que le ralenti, le gros plan, le flou, la surimpression, certains cinéastes cherchent à susciter des perceptions nouvelles, inattendues. Dans certains cas, une alternance de moments abstraits et de moments figuratifs permet de mettre en évidence le potentiel d'abstraction inhérent à chaque figure. Parfois, les œuvres présentent des formes inédites au point d'occulter toute référence au réalisme. Ces pratiques en partie intuitives sont à l'origine d'une poétique du geste, posture engagée dans une liberté d'observation du réel en rupture avec les diktats de la société et de son industrie.

Afin de discuter de ces problématiques, nous nous focaliserons, dans notre deuxième chapitre, sur les artistes et œuvres suivantes : Marylène Negro auteur d'*Ich Sterbe* (2007), de *Pa* (2007-2009), de *A Whiter Shade* (2009) ; Emmanuel Lefrant et son film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* (2009) ; Caroline Pellet à propos de sa trilogie composée d'*Oblique*, *Silex* et *Imagos* (2010-2012). Nous allons voir que le traitement des chromatismes dans chaque film étudié réfléchit les mécanismes psychiques et les enjeux figuratifs de nos modes de perception quotidiens.

Nous consacrerons une partie distincte à chacun de ces trois artistes qui rendent compte d'expériences subjectives en faisant apparaître des articulations inédites entre les plans. Dans un premier temps, nous verrons qu'une figuration instable permet à Marylène Negro d'en communiquer les potentialités « traumatiques ». Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons aux manières dont Emmanuel Lefrant convoque les origines *mystiques* de tout enjeu figuratif. Une dernière partie sera vouée au travail de Caroline Pellet qui pointe le *culte* scientifique à l'origine de toute figuration narrative : envers d'une autre *croyance* toujours à l'œuvre dans la société, en général, et le cinéma, en particulier.

PREMIER CHAPITRE

DIFFÉRENCE À L'EXPÉRIENCE. **DES NOIR ET BLANC QUI ONT « MAUVAIS GENRE ».**

PARTIE 1

***DIFFÉRENCE ET DOCUMENTAIRE - LE GOÛT DU KOUMIZ DE XAVIER CHRISTIAENS*²⁶² : UN EXEMPLE DE FILM NUMÉRIQUE CONFRONTÉ À LA PENSÉE DE KRACAUER**²⁶³

²⁶² Cette partie a eu comme origine les communications suivantes :

- Gabrielle REINER, « *Le Goût du Koumiz de Xavier Christiaens* : un exemple de film expérimental confronté à la pensée de Kracauer », communication dans le cadre du colloque *Siegfried Kracauer : actualité cinématographique*, *op. cit.*

- *Id.*, « Élaboration d'une figuration et d'une narration spectrales dans *Le Goût du Koumiz* de Xavier Christiaens », communication dans le cadre de la journée d'étude *Spectre-objet d'étude*, Laura Naudeix (dir.), Université d'Angers, Angers, 3 Décembre 2010.

²⁶³ Nous remercions Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou, pour leur bienveillante attention pendant le colloque consacré à Kracauer.

INTRODUCTION DE LA PREMIERE PARTIE

Le Goût du Koumiz, premier long-métrage du cinéaste belge Xavier Christiaens, fait partie du catalogue du Collectif Jeune Cinéma. Il y a été montré dans le cadre du festival de décembre 2008.²⁶⁴

Parti sur la trace des nomades du Kirghizistan et du Kazakhstan le temps de quelques brèves semaines en 2000, le réalisateur filme les steppes de l'Asie centrale tandis qu'une voix off évoque, à la première personne du singulier, divers souvenirs liés à l'époque de la domination soviétique. À travers un croisement entre documentaire et fiction, Xavier Christiaens propose une autre manière d'exprimer par les images en mouvement un attachement à une perception singulière du réel.

Le film est composé de grands aplats, entre zones floues et zones d'ombres. Les figures des êtres et des objets sont incertaines ; la plupart du temps, il n'en reste que des traces fantomatiques. À première vue, les images semblent très éloignées de la réalité. De même, le travail sonore, principalement composé de la lecture d'un texte évoque immédiatement une dimension très littéraire et donc « *non cinématographique* »²⁶⁵ comme le souligne Kracauer.

²⁶⁴ Cf. Le programme du 10^{ème} Festival des Cinémas Différents de Paris joint en annexe.

²⁶⁵ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 139.

Confronter *Le Goût du koumiz*, au regard de la *différence* théorique de l'auteur allemand, est un rapprochement qui ne va pas immédiatement de soi. Et pourtant...

Comment le film de Xavier Christiaens met-il en place la *différence* exposée dans *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle* de Kracauer ? Comment permet-il de détailler et d'exposer les enjeux de cette *différence* cinématographique ?

Nous allons voir que cette *différence* cinématographique s'installe à travers la naissance d'une étrange *matière* noir et blanc qui invite à la découverte troublante d'un univers malléable. L'élaboration de ce noir et blanc est le résultat d'une démarche instinctive remettant en cause un système normatif. Christiaens cherche à déconditionner le regard humain des *a priori* de notre pensée et propose ainsi un cinéma à la découverte du « *flux de la vie* ». ²⁶⁶ Le choix de travailler ce noir et blanc et la dimension sensible et donc *réaliste* qu'il induit, propose un positionnement *différent* sur le récit. Ce dernier se présente comme rétrospectif, lacunaire et mémoriel. Le film en s'émancipant ainsi de la « *tyrannie de l'histoire* » ²⁶⁷ libère les potentialités du média pour proposer une expérience « *rédemptrice* » ²⁶⁸ au spectateur à travers « *une esthétique matérielle et non formelle.* » ²⁶⁹

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 279.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 423.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 13.

A) MANIERE D'ATTESTER DU « FLUX DE LA VIE »

- À contre-courant d'une « esthétique formelle »

Lors du tournage, Christiaens laisse les images s'imprégner des lieux sans chercher à les contrôler ; les plans sont lâches, sans ordre préconçu. Des animaux passent devant la caméra, des enfants sont en train de jouer dans les montagnes, un homme allume une cigarette... Le cinéaste rend compte de ce qu'il a sous les yeux : le quotidien de nomades qui arpentent souvent des chemins escarpés. Cette succession de moments évoque ce que Kracauer nomme les « *tendances réalistes* »²⁷⁰ d'un film. C'est le « flux de la vie » qu'il définit « *comme émanation du médium lui-même. (...) En tant que pur et simple motif, le flux de la vie s'incarne dans des films qui n'ont pas d'autres visées que d'en dépeindre certaines manifestations.* »²⁷¹ On peut dire que *Le Goût du koumiz* est en ce sens fidèle à la conception kracauerienne du cinéma. Le cinéaste laisse la caméra s'accomplir « *pleinement dans le rendu du "frémissement des feuilles"* »²⁷² en prenant le temps de filmer en gros plans des visages ou des éléments en apparence anodins de la vie courante, telle l'eau qui tombe goutte à goutte d'un fût. Kracauer ajoute : « *Pour des raisons évidentes, ces films sont généralement des documentaires, souvent dans la veine impressionniste.* »²⁷³ Christiaens, lui aussi, est proche des impressionnistes. « *L'impressionnisme : c'est la rigueur du détail* »²⁷⁴ explique-t-il. Si, pendant six semaines de tournage, il a réalisé son film sur « le motif », cela lui a permis, comme l'énonce Kracauer, de « *travaille[r] la surface des choses* »²⁷⁵ pour elle-même.²⁷⁶

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 77.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 389.

²⁷² *Ibid.*, p. 15.

²⁷³ *Ibid.*, p. 389.

²⁷⁴ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, Bruxelles, le 30 octobre 2008.

²⁷⁵ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 15.

²⁷⁶ Le rapport que le cinéaste entretient avec son travail de prise de vue devient « *une ré-volution au sens littéral, un retournement du rapport du sensible et de la chose.* » (Gérard Granel cité par Jean-Louis LEUTRAT, « Un doigt de rose » in, *Pour Joao Cesar Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu*, Liège, Yellow Now, Côté Cinéma, 2004, pp. 320-321). Cette définition que donne Gérard Granel de l'impressionnisme se répercute dans le rapport qu'entretient le film avec le spectateur.

Le cinéaste se veut humble par rapport à l'immensité des lieux qu'il a été amené à filmer : « *tu travailles et tu reçois des petites choses dans un cadre.* »²⁷⁷ déclare-t-il, pour expliquer son expérience de tournage. Sa caméra cherche à rendre compte de la mobilité des phénomènes tels ces plans rapprochés d'insectes sur des vitres ou ceux, plus larges, de versants montagneux.

Ce rapport « humble à l'image » induit parfois une prise de vue à contre-jour ou dans la pénombre. En effet, Christiaens refuse d'attendre une lumière « sublime » ou un moment « parfait ». Il s'explique : « *Tout le monde dit que tourner en plein soleil est une absurdité moi je suis complètement pour. (...) Certes, il faut protéger ta cellule, la caméra c'est très animal, tu dois sentir qu'il faut donner de l'ombre à ta cellule.* »²⁷⁸ Le travail est ici basé sur l'intuition et sur la mise en difficulté de la cellule de la caméra ; le cinéaste cherche une « *position à trouver au millimètre près.* »²⁷⁹ Faire son cadrage amène à rechercher « *une espèce d'équilibre où la cellule peut s'appuyer sur quelque chose.* »²⁸⁰ La prise de vue est un combat avec la caméra pour l'amener à filmer avec une lumière immodérée (très puissante ou très faible), ce que le numérique tend à rendre irréalisable.

Cet éclairage en péril est à l'origine de l'apparition de noir et blanc « illégitimes ». En effet si la caméra numérique donne des images en couleurs, l'éclairage excessif, lors de la prise de vue, fait disparaître la plupart des couleurs pour les remplacer par une lumière blanche ou par une pénombre qui obstrue la figuration.

Décrivons plus en détail les effets de prises de vues sur- ou sous-exposées.

Si on s'approche « trop » des éléments ou si on les filme avec un éclairage violent, les couleurs et les formes mimétiques disparaissent pour ne laisser qu'un étrange noir et blanc qui a dévoré la figuration. Lorsque la prise de vue se déroule dans un endroit trop sombre, les noirs fourmillent d'un scintillement gris. Ce fourmillement tient au fait que la caméra a produit du « gain ». Le signal noir absorbe la plupart des

²⁷⁷ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ *Ibid.*

²⁸⁰ *Ibid.*

défauts en premier et le gain permet par un traitement électronique de la caméra d'éclaircir les noirs trop sombres²⁸¹, mais cette recherche de détails dans l'image, si elle est perçue comme un « gain » d'informations, a un prix à payer : le noir très sombre fait place à ce fourmillement qui marque une perte de contraste et de netteté. Si le gain est souvent utilisé dans les reportages dans le but précis d'augmenter le niveau des noirs pour obtenir plus de détails (dans un lieu qui manque de lumière tel un sous-sol ou une cave), il est employé ici à l'inverse de son emploi classique pour la matière trouble qu'il induit. À l'opposé de ces noirs dits « brouillés » certains blancs apparaissent comme « brûlés », car le niveau de lumière est tellement fort qu'il est trop élevé pour le capteur : on parle familièrement d'un blanc « cramé ».²⁸² Un blanc uniforme atteste d'une prise de vue qui est allée au-delà de la limite des capteurs de la caméra.²⁸³

Christiaens a choisi, en effet, de filmer avec une mini-dv. en mode *automatique*. « *C'est de la bête vidéo.* »²⁸⁴ affirme-t-il. Cette affirmation n'est pas anodine, car le mode manuel est d'autant plus limité que la caméra est peu onéreuse.²⁸⁵ Ce choix de tourner avec une caméra non-professionnelle pourrait être considéré comme un handicap, mais il est pour Christiaens un moyen de dénoncer les postulats stéréotypés d'une représentation figurative du réel que sous-tend sa caméra. Le cinéaste assume pleinement la pauvreté de son image et se réapproprie les limites techniques de sa caméra non professionnelle en accord avec son faible coût. Il remet ainsi en question

²⁸¹ La caméra prend en compte les valeurs automatiques de chaque pixel en les multipliant par deux ou trois : elle rajoute ainsi des décibels numériques (des « débés ») qui « amplifient » le niveau d'image (ou le « niveau » de son).

²⁸² Le terme « brûlé » rappelle que « *La lumière solaire n'atteint pas seulement le visuel, mais le tactile.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 40.) Les rayons du soleil atteignent notre planète et induisent de la chaleur ou du froid suivant leur intensité. Ils peuvent aller jusqu'à « brûler » les éléments et donc les déformer. Notamment lorsqu'ils sont redirigés par une loupe (qui intensifie la puissance des rayons du Soleil en les concentrant en un seul point) ou réfléchis par un miroir (nous verrons dans la partie suivante comment la figuration d'*In Absentia* des frères Quay est « brûlée » à l'aide de miroirs réfléchissants). Dans le film de Xavier Christiaens qui nous intéresse pour l'instant, ce sont les rayons du soleil qui dépassent la sensibilité des capteurs de la caméra.

²⁸³ Nous remercions le chef opérateur Antoine Mocquet pour les précieux renseignements techniques qu'il nous a fournis sur la notion de gain et de blancs « brûlés ».

²⁸⁴ 1) Entretien X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.

2) Le terme de « vidéo », rappelons-le, persiste dans le langage commun pour qualifier des images numériques.

²⁸⁵ En cause les effets d'une miniaturisation galopante et des soucis économiques bien éloignés des perspectives artistiques...

l'idée qu'il n'y aurait qu'une seule définition de ce qu'est une « bonne » image au cinéma.²⁸⁶

Si les perceptions automatiques des outils numériques et les principes de reconnaissance qu'ils véhiculent sont établis, ce déconditionnement des normes perceptives s'installe non sans difficulté et résistance de l'outil à travers ce noir et blanc « matériologique ». La méthode révèle la texture numérique autant qu'elle dissimule la figuration. L'image à la frontière de l'identifiable suggère les limites technologiques de cette caméra numérique où la texture achromatique apparaît pour elle-même. S'installant comme un au-delà des couleurs spectrales pour la caméra, cette dernière sous-entend bien qu'une vision du noir et blanc « existe » dans la réalité tout en « entachant » cette perception. Des conventions censurent toutes autres démarches que celles d'une prise de vue figurative.²⁸⁷

Comment donner une image du monde qui ne soit pas figurative ? Kracauer précise que « *ce qu'il y a d'art dans un film procède de l'aptitude de ses créateurs à lire le livre de la Nature.* »²⁸⁸ Cette lecture apparaît complexe. Le rôle du cinéaste est de guider cette perception fuyante du visible. En cherchant à s'émanciper d'une vision figurative imposée par le numérique, Christiaens rappelle qu'à des couleurs figuratives correspond un noir et blanc aux formes imprécises. L'éclairage est à l'origine de cette découverte qui correspond à un moment particulier du temps circadien. La perception humaine des choses n'est pas stable, elle est tributaire de la lumière ou de son absence. Le monde se dérobera toujours. Nous ne pouvons ni tout voir ni tout prendre en compte,

²⁸⁶ L'exemple le plus paradigmatique à ce sujet, se trouve sans doute à la quasi-fin du film ; lorsque Christiaens filme frontalement et à contre-jour un défilé de personnes arrivant dans un passage couvert par une porte qui s'ouvre et se referme derrière eux. Le cinéaste joue sur les variations d'éclairage induites par les mouvements de la porte d'où émane un puits de lumière discontinu tandis que le mode automatique de la caméra influe sur l'exposition et la mise au point des figures.

²⁸⁷ L'évolution des techniques et de leur prétendu perfectionnement s'approche d'un positivisme inquiétant. L'image numérique calibrée, au départ, en mode automatique impose une image stéréotypée du réel : « hyper » bien définie, sans bruits, sans « sautes » ; elle « doit être » lisse, nette, avec un éclairage figuratif et des couleurs présentées comme « vraisemblables ». Le référent visuel attendu à l'image est celui de la télévision, l'image analogique en vidéo puis en numérique étant historiquement le résultat de sa miniaturisation. Aboutissement inexorable de choix techniques : le progrès de l'image en mouvement est lié à son réalisme et à son rapport mimétique au réel. Cependant ce rapport au réel se surimpressionne sur celui de la télévision... Si la vidéo analogique, ancêtre de la vidéo numérique, a débuté en noir et blanc, elle est passée à la couleur sans moyen de réel retour évident. L'image numérique suit la même voie irrémédiable ce qu'atteste le film de Xavier Christiaens.

²⁸⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 426.

seulement accepter nos limites et interroger notre subjectivité qui doit primer sur nos attentes.²⁸⁹

Pour Kracauer le réalisateur a « *le pouvoir de concentrer l'attention sur les aspects matériels de la vie* ». ²⁹⁰ Alain Bergala rappelle cette anecdote « *Si l'on en croit Robert Bresson (...) Auguste Renoir aurait déclaré un jour à Matisse : "Je peins souvent les bouquets du côté où je ne les ai pas préparés."* » ²⁹¹ L'auteur compare Godard et Renoir qui sont capables tous les deux de « *dissocier la disposition et l'attaque* ». ²⁹² De même, à travers un travail de l'« *écart* » ²⁹³ entre *dispositif* et *attaque*, Christiaens élabore son film en refusant toute « *mise en scène* » ²⁹⁴ et tout « bon cadrage » des éléments qu'il filme. Le cinéaste piège le numérique en « attaquant » sa « disposition » « naturelle » à la figuration. Ainsi, la main du réalisateur serre celles d'hommes qu'il est en train de filmer. Cette main évoque la présence de son corps hors-champ. Le cinéaste privilégie une relation humaine forcément singulière. La non-préparation, le fortuit permettent d'attaquer la fausse transparence des normes cinématographique par une pratique systématique d'un hors-champ « à découvert ».

C'est la main qui guide la caméra et non la caméra qui impose « son regard » au cinéaste. La prise de vue est plus « tactile » qu'optique. Le travail à contre-jour ou dans la pénombre, ayant provoqué cette mise à nu de la matière numérique, a comme conséquence une « emprise par le toucher » avant d'être une « prise » par la vue. La main remplace l'œil. Le cinéaste travaille à rebours des normes de prises de vues qui

²⁸⁹ Le réalisateur n'exécute pas une « belle » image qui mette « en couleurs » les mérites de sa caméra. Son film n'est pas une publicité pour une technologie de pointe. Bien au contraire, il réfute toute visée « flatteuse » en ne cherchant pas à montrer des images « exceptionnelles » associées à des « faits extraordinaires ». Dans un désir de remodeler les « *habitudes de l'œil* » (*Ibid.*, p. 36.) qui sont contingentes, relatives et dictées par la caméra, le cinéaste procède, avec l'utilisation de sa caméra non professionnelle, à une remise en cause des conventions mimétiques. Ces dernières basées sur des « normes réalistes » sont en liaison avec les concepts de « beau », de « bien », de « clair » et de toutes les manières liées à l'idée de « forme stable ». Le film pose donc indirectement la question de savoir comment faire une autre image qui s'approcherait d'un réel sans principes préconçus. Le choix de ce noir et blanc trouble serait un moyen pour l'atteindre.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 192.

²⁹¹ Alain BERGALA citant Renoir, « Filmer un plan, *the other side of the bouquet* » in, *Nul mieux que Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, p. 106.

²⁹² *Ibid.*, p. 105.

²⁹³ *Ibid.*, p. 108.

²⁹⁴ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 52.

sous-entendent un éclairage tempéré. Les formes mimétiques sont littéralement décentrées. Christiaens se libère ainsi des diktats d'une image prétendument omnisciente alors que ses normes ne sont là que pour masquer les limites de la connaissance à un moment donné. Les prises de vues redeviennent celles d'un être humain en relation avec les personnes qu'il filme. Nous ne sommes pas dans la représentation-d'un monde ordonné, mais dans la présentation d'un univers sensible.

Ce travail permanent de l'instinctif pour lutter avec le normatif donne naissance à ce noir et blanc. L'indécision perceptive est à prendre au propre, mais aussi au figuré. À l'encontre de toute attente consciente induite par sa caméra qui conditionne son regard, le cinéaste cherche à s'emparer d'une image « occulte ». Bien loin d'une démarche de reconnaissance, les noirs « brouillés » et les blancs « cramés », mentionnés plus haut, en sont les résultats. Puis, l'informe visuel devient forme tactile à modeler, révélant un réel insoupçonné que le cinéaste explore dans un second temps. L'image se compose d'une texture « volée » aux limites de la technique, qui n'est plus visible, mais qui « disparaît » en se « matérialisant ».

Cette image « brouillée et cramée », cette texture « chromatique » va devenir « matière première » du travail plastique qui se poursuit au montage. La figure éventrée, la matérialité intrinsèque de ses chairs vont être plus qu'attestées, glorifiées.

- À contretemps d'une figuration linéaire

Pour s'émanciper d'un positivisme technologique basé sur des codes figuratifs, Xavier Christiaens récupère les prétendues imperfections de l'image, les défauts de sa caméra et s'en sert pour les intégrer dans une construction *plastique*. Après la suppression au montage de deux des trois coordonnées de l'image numérique (la teinte et la saturation²⁹⁵) pour ne conserver que la luminance²⁹⁶, les quelques vestiges de couleur persistants disparaissent définitivement (à l'exception d'un plan « témoin » sépia au début du film) de sorte qu'il ne reste de la couleur et des figures originelles,

²⁹⁵ Ce qui correspond, comme indiqué en introduction, respectivement à l'identité et à l'intensité colorée.

²⁹⁶ C'est-à-dire la clarté.

liées à la configuration standard de la caméra, qu'un noir et blanc aussi étrange que radical.

Puis, pour chaque plan, le cinéaste superpose cinq fois la même rushe sur son banc de montage virtuel qu'il conserve en strates. Il choisit alors d'accentuer ou d'atténuer la luminance de certaines zones sur chacun des cinq rushes du même plan. Ce travail se fait plan par plan, car chaque couche a ses paramètres d'étalonnage qui varient. L'étalonnage débute avec des « couches » de rushes d'un noir quasiment monochrome et se poursuit en dégradé. Le travail s'organise sur plusieurs couches (deux, voire souvent trois) presque opaques. Les autres sont de plus en plus claires.

Dissimulée dans un premier temps à l'œil du caméraman, la texture numérique (basée sur des valeurs mathématiques) s'exacerbe à l'étalonnage. En superposant les images sur son banc de montage, Christiaens multiplie ces valeurs et creuse les écarts entre les noir et blanc (puisque leurs valeurs s'additionnent) : augmentant ainsi les contrastes. Les noirs deviennent encore plus abyssaux et brouillés, les blancs plus unis. Les variations de luminance à travers des jeux de mise au point créent de grands aplats flous et des zones d'ombre ou de clarté plus puissantes. Christiaens cherche à dépasser les limites de cette « matière » noir et blanc et fait ainsi apparaître des paysages semi-abstraites. Il s'en suit un phénomène singulier. La matière de l'image n'occulte pas de façon irréversible la figuration. Au contraire, certaines figures « perdues » à la prise de vue resurgissent de manière voilée tandis que d'autres s'amenuisent.

Cette recherche rappelle une pellicule non développée que le cinéaste « révèle » au fur et à mesure de tâtonnements. L'« instinct » du créateur retrouve ainsi étrangement la pratique usuelle du laboratoire. Si le montage des plans les uns à la suite des autres semble être celui d'un documentaire classique, le travail n'est pas basé sur une perspective linéaire, mais verticale. Ce travail numérique se « souvient » de la liberté du cinéma argentique. La figuration mimétique en « disparaissant » permet donc de retrouver un questionnement spectral, mais décomposé : en superposant les mêmes

rushes et en variant l'intensité, le processus évoque la composition d'un arc-en-ciel « achromatique ». L'aspect matérialiste de l'image fait écho à sa dimension spectrale.²⁹⁷

Le Goût du Koumiz adopte une double fonction de « révélation » : d'une part en faisant écho à l'émulsion chimique, d'autre part en révélant une « vision » nouvelle, celle d'une réalité déconditionnée de l'aveuglement induit lors de la prise de vue.

De la couleur de la prise de vue « naît » un noir et blanc. La couleur ne s'opposerait donc pas forcément au noir et blanc dans une logique réaliste. La nuance s'impose. Un éclairage zénithal crée des formes et des couleurs définies alors qu'un éclairage plus faible ou plus intense produit une bichromie trouble. Seul un noir et blanc aux formes extrêmement précises serait donc invraisemblable dans une perspective réaliste.

Le cinéaste renoue ainsi avec les expériences spectrales de Newton par la présentation de ce noir et blanc réaliste qui n'est qu'une réduction perceptive de la gamme chromatique. Le contre-jour ou le travail dans la pénombre apparaissent comme des points de vue extrêmes sur notre rapport perceptif aux figures par delà une opposition simpliste entre couleur et noir et blanc qui devient celle, complexe, entre couleurs spectrales et noir et blanc informes.

La caméra, prothèse aveuglante, est à réhabiliter en tant qu'outil pour « servir » l'homme sans annihiler le regard de chaque utilisateur. Au lieu d'être aveuglé par les normes figuratives, Christiaens, à la prise de vue, s'aveugle lui-même et les « dissout » littéralement à travers un éclairage trop violent. Le cinéaste ne discerne quasiment rien

²⁹⁷ Claude Jamain rappelle que « Goethe pense en images du monde plutôt qu'en termes de mathématiques, et c'est du même coup une expérience de l'insaisissable. » (Claude JAMAIN, « La composition colorée et la poésie. Une lecture du Divan de Goethe » in, *L'Expérience de la couleur. Voisinages et postérité du Traité des couleurs de Goethe*, Bruxelles, La Maison d'à côté, 2007, p. 66.) Bernard Joly, quant à lui, souligne ce fait méconnu : « Newton, on le sait, garda secrète sa passion pour la littérature alchimique, ne faisant connaître au public son intérêt pour la chimie qu'à travers une série de textes (...) à la fin de l'Optique. » (Bernard JOLY, « Le teinturier et le mathématicien : Goethe contre Newton ou l'esprit de la chimie au service de l'esthétique », *ibid.*, p. 56.) Il y a avait toujours l'idée que : « Les physiciens en restaient à la surface des choses et aux notions abstraites, quand la chimie pénètre à l'intérieur des corps et en dégage les véritables principes. » (*Ibid.*, p. 58.) On peut faire l'hypothèse qu'en s'intéressant à l'alchimie (« Jusqu'au début du XVIII^{ème} siècle (...) [chimie et alchimie] étaient synonymes. » - *Ibid.*, p. 45. -), Newton cherchait à lier la physique et la chimie, entreprise impensable à l'époque, mais aujourd'hui bien établie. Cette connexion se retrouve par le biais du média numérique dans le film de Christiaens (puisque la chimie comme la physique devient si on en pousse l'étude des chiffres.) La relation entre matière et « spectralité » est développée dans les paragraphes qui suivent.

de ce qu'il filme. l'étalonnage débute également avec des « couches » de rushes qu'on pourrait aussi qualifier d'« aveugles » tant le noir y est omniprésent. Le processus de superposition accentue les caractéristiques tactiles évoquées plus haut. Ce travail d'étalonnage en aveugle permet d'appréhender le réel comme inconnu et de déconditionner toute attente d'une reproduction technique des figures. Kracauer en fait le constat : « *Telle est donc la situation de l'homme moderne : il n'a pas de normes contraignantes pour lui servir de guide ; et il n'a de contact avec la réalité que du bout des doigts.* »²⁹⁸

Pour Christiaens : « *Le plan se révèle à l'étalonnage.* »²⁹⁹ La « main », du monteur, fait transparaître une vision inattendue en instaurant « *un juste équilibre* »³⁰⁰ entre les plans la plupart du temps sur-exposés au tournage (filmés en plein soleil) et les plans sous-exposés (au début du montage). Ce travail fut la première « *expérience filmique* »³⁰¹ de ce type pour l'auteur. Il se fit en deux temps. Kracauer parle de deux tendances, l'une « *réaliste* »³⁰² et l'autre « *formatrice* »³⁰³. Chez Christiaens, ces deux temps recoupent ceux du tournage et du montage : la caméra « *enregistre* »³⁰⁴ (lors du tournage) puis elle « *révèle* »³⁰⁵ (lors du montage) l'enregistrement premier.

Cette matière achromatique « enregistrée » à la prise de vue guide le cinéaste vers une « direction » réaliste en se révélant au montage et à l'étalonnage.

²⁹⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 416.

²⁹⁹ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.

³⁰⁰ 1) *Ibid.*

2) Cette phrase prononcée par Christiaens se retrouve à l'identique sous la plume de Kracauer. (Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 223.) Pure synchronicité. (En tant que « *coïncidence temporelle de deux ou plusieurs événements sans lien causal et chargé d'un sens identique et analogue* ». - Cf. Carl Gustav JUNG, *Synchronicité et Paracelsica* (1973), Paris, Albin Michel, 1988, p. 43.)

³⁰¹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 405.

³⁰² *Ibid.*, p. 77.

³⁰³ *Ibid.*

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 416.

³⁰⁵ *Ibid.*

B) UNE « TENDANCE FORMATRICE »
SOUS « LA DIRECTION » D'UNE MATIÈRE REALISTE

- Célébration d'une réalité informelle et informative

Christiaens devient en quelque sorte le premier spectateur-découvreur de ces images qu'il traque. Tel un chercheur d'or fouillant la terre pour en extraire au tamis le précieux métal qui serait ici le réel comme il ne l'a pas vu et qu'il cherche à entr'apercevoir. Le montage et l'étalonnage, contrairement au tournage du film, ont duré plusieurs mois, ce qui permit au cinéaste de dialoguer avec l'image et la matière qu'il recherchait. Prenant son temps pour faire jaillir du « *flux de la vie dont il émerge* »³⁰⁶ se révèle : un noir « charbon » et un or « blanc ». C'est un cinéaste « foreur » du réel (le réel « tel qu'il est » comme matériau précieux)

On pourrait aussi y voir la transposition d'influences surréalistes comme la technique du frottage inventée par Marx Ernst qui consiste à recouvrir de mine de plomb une zone de papier posée sur une surface non lisse (telle l'écorce d'un arbre³⁰⁷) faisant apparaître, aux yeux de l'artiste, des motifs ou des formes qu'il « découvre » dans la surface pour en faire une œuvre en soi.

Cependant la comparaison, si elle est pertinente jusqu'à un certain point, a ses limites. En effet, pour le peintre, le résultat obtenu est immédiatement réutilisé. Il exploite cette matière plus qu'il ne la rend visible. Le travail d'étalonnage de Christiaens s'apparente à cette pratique, mais le réel qu'il révèle en grattant virtuellement l'image numérique est uniquement donné pour ce qu'il peut nous montrer (et non propice à une interprétation autre). Le cinéaste n'utilise pas ce « réel révélé » comme matière à création contradictoire, mais pour, selon ses propres mots : en « *soulever la sensation* ».³⁰⁸

L'inconscient de l'artiste ne prime pas sur le réel. Il cherche plus à rendre visible qu'à exprimer un sentiment personnel indépendant du réel qu'il filme.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 364.

³⁰⁷ Cette technique de frottage se retrouve notamment dans une trentaine de dessins de Marx Ernst reproduit dans un portfolio intitulé *Histoire Naturelle* (1926).

³⁰⁸ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

Christiaens n'opère pas d'éloignement ni d'occultation de ce réel ni de « *modelage en fonction des formes et des représentations qu'il éveille en lui.* »³⁰⁹ Il travaille le modelage comme si la matière noir et blanc était le « réel-déconditionné » dont il faudrait occulter les couleurs spectrales normées par la société, dans un premier temps en « ajoutant » des plans en surimpression, puis dans un second temps en « soustrayant » par taille directe dans la masse obtenue comme si on la sculptait.

Un réel forcément singulier et partiellement oublié transparait. Si une figuration s'esquisse au montage, et plus particulièrement pendant l'étalonnage qui est la clé de voûte du film, elle est quasiment indiscernable. Il en va de même pour les couleurs. *Le Goût du Koumiz* semble entièrement en noir et blanc, mais l'unique plan étonnamment teinté en sépia, mentionné plus haut, ajoute une autre indécision perceptive. À cause de valeurs trop faibles, certains plans présentent des corps et des décors qui se confondent les uns avec les autres à travers diverses zones de flous. À l'inverse, les éléments avec des valeurs trop contrastées font se découper violemment des silhouettes sur des « fonds » fuyants composant un étrange clair-obscur.³¹⁰ Les détails figuratifs tendent alors à disparaître comme si les corps prenaient la place de leur ombre. Corps et décors se troublent là encore. Lorsque les valeurs s'estompent, le trait s'estompe ; même chose à travers le travail de clair-obscur. Cette déperdition figurative due à l'indécision entre corps et décor recoupe celle plus générale d'un duel entre dessin et coloris.

Le noir et blanc accentue cette impression puisque l'œil perd les informations que donne une gamme chromatique plus large. Cela se poursuit à l'étalonnage où les figures mimétiques cèdent la place à une figuration instable basée sur les contrastes des variations de luminance. Le spectateur peut hésiter à considérer le film comme étant en couleurs ou en noir et blanc ou à identifier précisément une forme.

Les « *tendances formalistes* »³¹¹, pour reprendre Kracauer, déconditionnent le regard malgré tout en renforçant la réalité de ces plans qui rappellent en permanence, à

³⁰⁹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 424.

³¹⁰ Le blanc, le noir et le gris « *se situent sur l'axe du clair-obscur, en position polaire pour les deux premiers et en position médiane pour le troisième.* » (Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique » in, *Cahiers de Grammaire n° 30, Spécial Anniversaire*, Université de Toulouse 2 - le Mirail, Équipe de Recherche en Syntaxe et Sémantique (E.R.S.S.), Toulouse, Éditions Nicole Serna, 2006, p. 271.)

³¹¹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 72.

travers ce noir et blanc trouble, la dimension illusionniste d'une figuration de plus en plus dogmatique dans le cinéma industriel.

Le travail de gros plans notamment, puis d'empilement de plans « grattés » du média, exprime un cheminement non pas vers l'abstraction en soi, mais vers une « *réalité brute* ». ³¹² Christiaens « *s'ouvre à la nature pour la scruter en profondeur* » ³¹³ et s'éloigne ainsi d'un réel préconçu et envahissant. Le cinéaste conserve un « *état amorphe* » ³¹⁴ de la perception qui oscille constamment entre visible convenu et imperceptible du réel effleuré. « *Du moment que son imagination est stimulée par les objets présents, son film a toutes chances de réaliser les potentialités du médium. La reproduction véridique cède la place à l'exploration et à l'interprétation du monde visible par l'image* » ³¹⁵ explique Kracauer en parlant du rôle du cinéaste en général. Il ajoute que la tendance formatrice « *se range sous la "direction" de la "tendance réaliste" ; l'une amène l'autre* ». ³¹⁶

Toujours pour l'auteur allemand, le gros plan, le flou et les déformations, liés aux superpositions des rushes notamment, « *encouragent jusqu'à un certain point la tendance réaliste.* » ³¹⁷ Dans *Le Goût du koumiz*, il n'y a pas d'abstractions ni de plans répétés en boucles pour eux-mêmes. Les éléments ne sont pas pris pour « *leur fonction esthétique.* » ³¹⁸ Même si parfois certains gros plans sont « à première vue » complètement abstraits, le plan qui leur succède montre souvent le même motif dans sa globalité permettant de l'appréhender pleinement comme celui du cou et du début du ventre d'un cheval qui précède une vue de l'animal en entier.

Toutes ces « *techniques purement cinématographiques* » ³¹⁹ soutiennent et révèlent le pouvoir de cette matière réelle noir et blanc. L'équilibre entre subversion technologique et travail du sensitif permet d'atteindre une perception du réel

³¹² *Ibid.*, p. 77.

³¹³ *Ibid.*, p. 79.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 424.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 295.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

³¹⁷ *Ibid.*, p. 263.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 279.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 263.

déconditionnée à travers le noir et blanc émancipé des conventions du réalisme³²⁰. En ce sens ce film est un « *documentaire d'avant-garde* »³²¹ selon la définition qu'en donne Kracauer, car il révèle des « *aspects généralement invisibles de la nature.* »³²² Christiaens retrouve ce que le philosophe nomme « *La vie de la rue – cette vie qui perpétuellement dissout les figures qu'elle s'apprête à former.* »³²³ Cette « vie de la rue » s'exprime ici en particulier par la matière noir et blanc « délayée » dans le flou et le gros plan.

- Spatialisation d'une subjectivité à l'œuvre

Georges Didi-Huberman explique que « *s'approcher revient, épistémologiquement, à délier la pensée et la réalité* »³²⁴ et ajoute :

(...) c'est ce que montre Bachelard lorsqu'il dit que, dans la connaissance approchée, « *la réalité perd en quelque sorte sa solidité, sa constance, sa substance. (...) Réalité et pensée sombrent ensemble dans le même néant* », et ce néant, c'est le détail lui-même qui, dit-il encore, « *échappe à la catégorie* ». [Il correspond à un jeu des] perturbations de la matière sous la forme.³²⁵

Le détail, par delà le gros plan dominant dans le film, serait la matière noir et blanc perçue comme indice formateur. Dans le détail, « *les déterminations oscillent : elles apportent leur richesse [mais] aussi leur incertitude. Avec les déterminations délicates interviennent les perturbations foncièrement irrationnelles.* »³²⁶

Ce dernier mot se retrouve dans la bouche de Christiaens qui affirme que son film fonctionne sur « *des étalonnages construits sur l'irrationnel.* »³²⁷ Pour le cinéaste, l'étalonnage est un moyen de rentrer « *dans l'espace de la mémoire, d'être dans le travail subjectif d'une mémoire, de rendre le travail subjectif d'une mémoire.* »³²⁸ Il faut

³²⁰ Un réalisme lié à une vision abstraite du monde qui n'a rien à voir avec un réel présenté ici comme celui du quotidien.

³²¹ *Ibid.*, p. 279.

³²² *Ibid.*

³²³ *Ibid.*, p. 123.

³²⁴ Georges DIDI-HUBERMAN, *La Peinture incarnée*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p. 52.

³²⁵ *Ibid.*, citant Bachelard.

³²⁶ Georges DIDI-HUBERMAN, *ibid.*

³²⁷ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

³²⁸ *Ibid.*

voir cette mémoire comme une mémoire sensorielle. La profondeur de champ qui a disparu dans l'image numérique devient profondeur subjective à travers le souvenir qui vient hanter la projection. Le cinéaste le formule ainsi : « *Certains plans nets deviennent flous au montage à travers un basculement* »³²⁹ opérant un lien entre *informe* et *sens* et donc entre *information* et *absence de formes*. L'absence de formes revendique une approche particulière du monde. Le cinéaste développe avec éloquence : « *Le flou travaille la crête : un travail extrêmement musical, d'hypnose, d'identification avec le spectateur pour lui faire violence pour rentrer dans autre chose de manière recevable* ». ³³⁰ L'expression « faire violence » fait écho au principe d'*attaque* mentionné précédemment. Le spectateur doit exorciser tous ses désirs figuratifs. L'expérience de réception est cruciale.

L'analogie avec le travail sonore et l'hypnose le revendique. Le noir et blanc flou devient poreux et induit un principe de contamination. Le cinéaste travaille des « *étalonnages qui reposent sur le flou* [et précise :] *Cela ne m'intéresse pas d'avoir une image nette.* »³³¹ Les plans à la lisière du non-figuratif « contextualisent » cette idée.

Quand Christiaens parle de la luminance, comme de « *la brillance, mais en négatif (...) une espèce de réflexion négative.* »³³², cette réflexion devient autant temporelle que visuelle et donc plastique. Le flou à l'image devient un « *flou intérieur.* »³³³ La profondeur de champ se construit en commençant par filmer la surface « *par le léger et le petit* »³³⁴ du réel lors du tournage et se poursuit, lors du montage, lorsque Christiaens « ajoute » les surimpressions et à l'étalonnage qui « soustrait » en travaillant en creux. L'image perceptible à la fin du montage est « *un ensemble de paysages multiples qui se cherchent, qui se déploient, qui se traversent* ». ³³⁵ Le cinéaste parle « *d'histoires de passages* ». ³³⁶ L'intermédiaire prime sur le formé.

³²⁹ *Ibid.*

³³⁰ *Ibid.*

³³¹ *Ibid.*

³³² *Ibid.*

³³³ *Ibid.*

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*

Pour Christiaens, il faut « *rester ancré dans le réel, mais dans une subjectivité totale de celui-ci* »³³⁷ par un travail de « *bon dosage* »³³⁸ qui pour lui revient donc à être sur une « *crête* ». ³³⁹ Le sujet filmé importe. Le cinéaste prend en compte un rapport au réel comme inconnu et assimile sa recherche à un « *Cheval de Troie* »³⁴⁰ lui permettant de créer un documentaire fictionnel ou une fiction documentaire. Pendant toute l'élaboration de son film, il se demande sans cesse : « *Qu'est-ce que tu veux qu'on voie et qui ne se voit pas au début ?* »³⁴¹ En filant sa métaphore montagnarde : l'élaboration du film est comme un cheminement en montagne où la « *traversée du montage* » évoque une minéralisation sous les résistances de nos conventions et des découvertes possibles par delà l'image filmée qui permet d'accueillir autre chose. Le travail de déconstruction de la prise de vue et du montage « *laisse les choses constamment en friche* »³⁴² et instaure ainsi une organisation plus souterraine « *de l'impensé, de l'inattendu qui fait qu'à un moment donné il y a une prise* »³⁴³ avec le réel. Le cinéaste est parti d'une « *matière informe d'images* »³⁴⁴ qui a permis cette « *construction en îlots* ». ³⁴⁵ Cette exploration de l'inconnu est « *une quête, peu importe, que tu trouves ce que tu cherches* »³⁴⁶ dit Christiaens. De même, certaines images sont fixes, mais ont été pourtant accélérées ou ralenties créant l'étrangeté d'un « *mouvement statique* »³⁴⁷ plus ou moins perceptible. Ce sont des passages de « *points de vue* » qui mènent à regarder le réel déconditionné, à changer l'angle de vue au propre et au figuré, à traverser l'inconnu qu'est le réel. Le point de vue subjectif renvoie à la perspective singulière.

Le cinéaste se demande : « *Comment le sens et le contre sens circulent ? C'est dans le raccord que tu fais circuler les choses* »³⁴⁸. Cette recherche sur une instabilité de l'informe associée à une dynamique plastique est pour lui un « *travail*

³³⁷ *Ibid.*

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ *Ibid.*

³⁴⁰ *Ibid.*

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ *Ibid.*

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ *Ibid.*

d'interrogation avant tout ».³⁴⁹ L'auteur du film précise ce qui est pour lui fondamental, car il « s'appuie sur la luminance. [C'est] quelque chose qui scintille, mais que tu ne vois pas (...) une surface, qui réfléchit la lumière, mais qui n'est pas visible par l'œil. »³⁵⁰ Les aplats réfléchissants, telles les surfaces d'eau, sont extrêmement présents dans son film et agissent comme une sorte de ressac de ce travail de l'informe. On pourrait dire que ce travail de la matière noir et blanc fonctionne comme une œuvre visuelle en négatif et donc en creux, de l'intérieur.

Kracauer observe que des choix salutaires s'imposent, car le « naturel total n'est pas ce que peut exprimer la "caméra-réalité" ; le naturel auquel elle atteint nous fera sans doute une impression si forte que nous en viendrons de temps à autre à ne plus prêter attention aux phénomènes visibles proprement dits. »³⁵¹ Le choix de travailler en noir et blanc prend ainsi tout son sens et devient aussi réaliste. Le philosophe ajoute : « L'expérience montre que, contrairement à ce qu'on pourrait attendre, les couleurs naturelles, telles que les capte la caméra, tendent à atténuer, et non à renforcer, l'effet de réalité que peut produire un film. »³⁵² Ce noir et blanc ambigu est en corrélation avec un point de vue et non avec un temps chronologique. Le temps créateur se sédimente à travers ce travail visuel du noir et blanc.

Une alchimie atypique avec le réel est à l'œuvre. Au commencement n'est pas la parole (nous y reviendrons), mais la matière numérique avec laquelle le cinéaste « pactise ». La potentialité figurative (et narrative) déchoit en devenant une pure matière : « une matière de plus en plus étrangère à nous s'oppose à tout ce que l'esprit conçoit de sublime ; quand nous atteignons aux biens de ce monde, nous traitons de mensonge et de chimère tout ce qui vaut mieux qu'eux. » rappelle le *Faust* de Goethe.³⁵³

Ce noir et blanc hybride est le reflet d'une image devenue « matière plastique ». Pure « substance alchimique [à travers cette] opération magique par excellence : la conversion de la matière. »³⁵⁴ Cette définition que donne Barthes du matériau plastique

³⁴⁹ *Ibid.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle op. cit.*, p. 209.

³⁵² *Ibid.*, p. 12.

³⁵³ Johan-Wolfgang GOETHE, *Faust*, Paris, G.F. Flammarion, 1964, p. 53.

³⁵⁴ Roland BARTHES, « Plastique » in, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957, p. 159.

s'accorde parfaitement au mode opératoire éminemment plastique de Christiaens. Le noir et blanc privé d'une forme stable est donc, pour citer Barthes à nouveau, comme le plastique : « *moins objet que trace d'un mouvement : celui de la vie qui l'abandonne.* »³⁵⁵ Ces noir et blanc sont devenus traces créatrices de l'homme autant que latences figuratives. La matière numérique se veut illusion d'optique, prothèse d'un réel forcément entropique, mais n'est que masque mortuaire au propre comme au figuré.

Sans l'aide des formes et des couleurs mimétiques, une confusion s'opère entre texture et surface. Le noir et blanc est mis en jeu de manière « sensitive » et oscille entre optique et tactile : les motifs deviennent fantomatiques, étranges, *insolites*.³⁵⁶ L'ambivalence entre image à voir et matière à toucher éloigne d'emblée du réel tel que nous le concevons et invite à retrouver une autre perception du monde. Ce travail de déconditionnement des normes pour atteindre le réel se fait suivant un dispositif de transgression. Le réalisateur détourne une figure aux origines « chiffrées ». Le noir et blanc fournit un moyen d'interroger les potentialités de la matière en apparence « impalpable » que représente le numérique. Il devient *haptique* et joue la carte de l'« illusion d'optique » (qui s'inverse ; elle n'est plus sur un rapport de perspective, mais de synesthésie) en évoquant visuellement le touché. Pour Deleuze :

On parlera d'haptique chaque fois qu'il n'y aura plus subordination étroite dans un sens ou dans l'autre (de l'œil ou de la main), ni subordination relâchée ou connexion virtuelle, mais quand la vue elle-même découvrira en soi une fonction de toucher qui lui est propre, et n'appartient qu'à elle, distincte de sa fonction optique.³⁵⁷

Dans *Le Goût du Koumiz*, le réalisateur montre en particulier au spectateur un papillon et une fleur en très gros plan puis « révèle » dans un plan plus large qu'il s'agit en fait de motifs de rideau (rideau dont une main soulève une pan). Cette séquence est un bon

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 160.

³⁵⁶ L'Insolite étant « *dans la perception de l'inhabituelle issue du quotidien, dans l'anormal.* » (Marie-Madeleine Brumagne citée par Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, Crisnée, Yellow Now, 2011, p. 10.)

³⁵⁷ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Éditions de la Différence, 1979, p. 99.

exemple, car elle accentue et dramatise la pratique du gros plan dominante dans le film qui est lui aussi par essence de nature haptique.

À travers le gros plan, le motif envahit l'espace, atteignant à la limite de l'illisible pour le spectateur. Le gros plan suggère une implication sensible, une possibilité de contact ou en tout cas un rapprochement qui empêche un détachement total et rend donc impossible une analyse objective. Ce n'est pas nous qui regardons le motif ; il possède notre regard. Le film invite à s'y plonger corps et âme en abandonnant toute idée préétablie à travers cet excès du gros plan *haptique* redoublé par l'étalonnage. La dimension *haptique* du « réel » rend possible un nouveau rapport au monde redéfini à la caméra qui se poursuit à l'étalonnage. Les figures identifiables cèdent la place à une figuration instable basée sur les contrastes et la luminance. La bichromie, travaillée en profondeur pour elle-même, sous-tend une instabilité perceptive à cause des surimpressions de l'image qui induisent du fourmillement.

L'aspect haptique suggérant le contact aide à la « *révélation* »³⁵⁸ des images. À travers le noir et blanc la persistance du geste cinématographique de la « caméra-réalité » transparaît. Christiaens remet donc en cause la technologie qui conditionne notre perception pour privilégier les « *perceptions sensibles* »³⁵⁹ du « *monde même qui est le nôtre.* »³⁶⁰ Le cinéaste l'admet : « *J'ai beaucoup plus de mal avec le documentaire qui dit "moi je sais ce qu'est la réalité et je vais vous l'expliquer".* »³⁶¹ La dimension *haptique* de l'image est un au-delà du gros plan. Cette vision « improbable » du gros plan *haptique* n'est en fait qu'un « *type de réalité qui échappe à toute mesure.* »³⁶² Le sens ne peut être celui d'une forme distincte et donc d'une linéarité, mais une proposition spatiale, celle d'un point de vue. Le film de Christiaens témoigne de son rapport au réel à travers la présentation d'un « *état fragmenté* »³⁶³ : d'une réalité sensible et affective. Ce monde haptique est d'abord de l'ordre de la sensation avant

³⁵⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 87.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 436.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 418.

³⁶¹ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.

³⁶² Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 252.

³⁶³ *Ibid.*, p. 422.

d'être l'objet d'une perception cognitive. Kracauer précise que le spectateur au cinéma « *cherche des réponses à tâtons.* »³⁶⁴

Le plan où Christiaens montre les pages de cahiers couvertes d'une écriture indéchiffrable est paradigmatique de cette démarche. Il présente un texte doublement illisible pour le spectateur : le manuscrit est en cyrillique et, même s'il était intelligible, le plan est trop flou pour être appréhendé autrement que comme un objet à la texture spécifique. Le contenant prime sur le contenu. De même se trouve, à côté de l'ouvrage, une paire de lunettes renversée, dont les verres, en contact avec le bureau, pourraient être rayés et donc inutilisables. Toute idée d'accommodation perceptive à une norme est à exclure. L'image en partie ou totalement trouble permet à Christiaens d'exaspérer ainsi avec un noir et blanc indéfini le besoin standard de netteté et de précision des détails. La matière noir et blanc apparaît comme un « contenant » essentiel. La sensation prime sur l'intellect.

Nous allons voir que cette idée se concrétise dans le travail auditif. Le processus de construction « en strates » du récit va faire écho au « sens » sous-tendu par la bichromie. Le travail figuratif du cinématographe est remis en cause de manière tant géographique que spatiale. Le cinéaste, après s'être émancipé des normes technologiques, critique un formatage mimétique à l'image, mais aussi au son, en prenant des libertés avec les règles diégétiques du cinéma narratif classique en « *s'émancipant de la tyrannie de l'histoire.* »³⁶⁵ L'expérience de résistance à une perspective figurative est mise en déroute à travers une image qui se présente comme « collectionnée » et non pas ordonnée temporellement. La voie « achromatique » se dédouble en « voix » audibles et impose d'autres « lignes de fuites » à une lecture narrative formaliste.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 436.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 279.

C) VOIE ET VOIX D'« EMANCIPATION DE LA TYRANNIE DE L'HISTOIRE »

- Un récit qui inscrit la fiction au cœur du documentaire

Élément principal de la bande-son, le récit relaté par la voix off se pare instantanément d'une aura littéraire : dès le titre du film et sans même savoir ce qu'est exactement le koumiz, le spectateur se remémore l'épisode de la madeleine proustienne. La voix off précisera, par la suite, qu'il s'agit de lait de jument (« Si loin qu'on se souvient il y a Üshübej. Le premier il fit du koumiz avec du lait de jument. ») Kracauer invalide « *une forme littéraire cinématographique* »³⁶⁶, mais confère une place particulière aux écrivains « modernes » en particulier à Proust qui « *rend sensible aux impressions fugitives* »³⁶⁷ et serait donc « adaptable » dans une certaine mesure au cinéma. La mention de cette préparation de lait de jument serait un bon exemple d'« impression fugitive » rendue sensible par la voix off qui plus loin renseigne sur sa saveur : « Quel goût eut le koumiz, le jour où papa refusa que son troupeau descendît sans lui des montagnes noires ? Excellent comme d'habitude. » Kracauer précise que, de la « *trame infinie d'observations et de souvenirs où sa vie s'accomplit, Proust déroule une continuité que la caméra ne peut rendre (...) il échange le monde du cinéma pour des dimensions qui lui sont étrangères.* »³⁶⁸

Christiaens fait ici un choix judicieux en décidant de ne jamais enregistrer au même moment les sons et les images, il impose une intermittence non masquée et met en crise toute attente d'un sens immédiat et unilatéral. Le montage entre la bande-image et la bande-son en indirect est assumé dès le tournage.

Au premier abord, les plans ne suivent pas le récit du narrateur. Le spectateur est invité à prendre les images pour elles-mêmes, tout comme le texte qui pourrait fonctionner seul. Ce dernier ne paraît pas commenter les images et inversement l'image n'illustre pas le texte, mais si chacun des médias s'autonomise, l'un et l'autre fonctionnent selon un système d'échos qui évite la redondance ou l'exclusion. Les

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 341.

³⁶⁷ *Ibid.*

³⁶⁸ *Ibid.*, pp. 340-341.

images que le son véhicule se retrouvent, mais en décalé : lorsque des plans consécutifs d'une yourte, puis de deux, suggèrent un campement, le narrateur relate : « Papa dit que le loup a peur de l'homme, il ne l'affronte pas depuis que l'aigle veille à ses côtés. » et lorsqu'un aigle est présent à l'image, il s'exclame : « Le froid m'empêchait de garder les yeux ouverts. » Or l'animal est une silhouette aveugle faisant écho au narrateur aveuglé par le froid. L'équilibre trouvé entre texte et image est atypique, car il n'aboutit jamais à un placage réducteur, l'un n'annulant pas l'autre, mais apportant une tonalité particulière.

La « continuité » dont parle Kracauer n'est donc pas présente à l'image ; seule l'unicité de la voix off invite à un suivi attentif. Cependant nous allons voir que ce dernier ne peut être que relatif.

Bien que traduite par des sous-titres, la voix off s'exprime en russe et éloigne d'emblée d'une compréhension immédiate pour ceux qui ne parlent pas cette langue. Cette « *voix étrangée* »³⁶⁹ débute son récit par « Ma naissance aurait été saluée par un cri de Tchorkan-la-Tourmente ». L'hypothèse liée à l'utilisation du conditionnel induit un doute global et suggère au spectateur la facticité éventuelle de l'histoire. Pourtant ce récit a, de manière irrésistible, selon les mots de Kracauer, les traits d'une « *histoire trouvée (...) découverte plutôt qu'imaginée, elle est étroitement associée aux films ayant une visée documentaire.* »³⁷⁰

L'oralité du monologue renforcée par l'utilisation de termes argotiques (« Si tu veux rester libre, *ferme ta gueule* » / « Les bêtes n'*emmerdent* pas l'existence pour des broutilles. ») et de doubles négations oubliées (« Je *me rappelle* rien d'autre ») ou élidées (« Pour eux, *t'es* même pas digne d'être un animal. ») est en accord avec un texte parlé et renvoie aussi à un aspect « pris sur le vif » et donc à l'idée de réalisme, mais un réalisme à entendre selon Kracauer.

À travers cette construction basée sur les digressions, le récit a un caractère inachevé. Les phrases décousues morcellent le discours qui passe de la première personne du singulier au style indirect libre, insufflant « *une autre perception de la*

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 174.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 351

réalité. »³⁷¹ Tout comme l'utilisation du présent dans un texte essentiellement au passé à travers l'emploi de propos rapportés (« Où t'étais m'a demandé maman. À la rivière. Ce fut mon premier mensonge. Je me rappelle rien d'autre. Au-delà c'est comme un rideau noir. ») présuppose de manière générale la subjectivité. Une temporalité complexe transparait. Une perception intempestive et personnelle de la réalité est à l'œuvre. On peut donc parler comme Kracauer de « *flux de paroles* »³⁷² en écho au « flux de la vie ».

L'énonciation orale fait osciller le film entre documentaire et fiction. La voix off raconte une histoire : elle présente un récit qui évoquerait donc autant une histoire « vraie » qu'une histoire subjective sur fond de « vérité » documentaire. En passant du documentaire à la fiction du conte, Christiaens rappelle aussi que la culture des Kazakhs, comme celle des Kirghizes, possède une souche chamanique très importante (l'islamisation y a été très tardive) et que la transmission des nomades, en Asie Centrale, est en premier lieu orale. Ce « flux de la vie » auditif prend toute son ampleur en raison de ces ambivalences.

- L'ambiguïté intempestive d'une expérience mémorielle

Le narrateur parle de son enfance et de sa famille sous la forme de la confession intime. La fragmentation du texte évoque des souvenirs épars et indécis. (« Papa leur a dit : Pour connaître la vérité, suis le menteur jusque dans sa maison. Après il était trop tard pour rectifier ; ce qui est dit est dit. ») Le spectateur est perdu, car le changement temporel suggère un changement d'idée, mais la continuité de la voix laisse dans l'incertitude cette hypothèse de « changement de paragraphe » impossible réellement à déceler, dans un texte oral, sans pause dans la voix. Le présent est-il l'indice que le narrateur se laisse emporter par la scène en la revivant ? Le doute plane autant pour le spectateur que pour le narrateur qui s'interroge avec angoisse (« Il se taisait cela devenait terrible. A-t-il cru que jamais cela arriverait ? »).

³⁷¹ *Ibid.*, p. 186.

³⁷² *Ibid.*, p. 189.

Le narrateur interroge le passé à travers le *présent* de ses souvenirs : cet écartèlement temporel est suggéré à l'image par un noir et blanc au pouvoir rétrospectif qui « brouille », là aussi, toute piste chronologique. Les images, les sons et le récit sont fragmentés, n'ayant ni début ni fin. On pourrait prendre le film à n'importe quel moment de son déroulement. En rupture avec toute linéarité, le temps présent de l'image au cinéma semble remettre en cause tout désir de construction linéaire qu'on attendrait d'un récit verbal.

Ce passé qui vient hanter l'image s'exprime à travers une plasticité fantomatique et floue, pleine d'incertitudes. Le travail de narration décousu tout comme les plans au montage fluctuant évoquent la « vision » du souvenir du narrateur. On pense à un travail douloureux de maïeutique et de remémoration qui se répercute à l'image. Les vestiges visuels qui composent le film invoquent l'afflux de souvenirs qui resurgissent par bribes, impressions décousues où le champ appelle un ailleurs, un hors-champ dramatique déterminant : celui du joug soviétique et du poids de l'Histoire.

Cette « autre manière de voir » à travers le prisme des souvenirs qu'évoque le narrateur en voix off trouve un écho sur le plan général des images où les personnages sont multiples. Les propos anodins de la voix off transcendent le particulier pour aller vers le général et évoquer l'errance du nomadisme et ses traditions.

La voix et les images suggèrent l'émiettement de cette culture orale collective dont il ne reste que des lambeaux. Le noir et blanc est le « porte-parole anonyme » et funèbre de tout un peuple de nomades tandis que la voix off évoque un manachi (barde des steppes), dont la mémoire « unique » a été anéantie par la soviétisation.

Ainsi certains propos rapportés au présent tel que « Si tu veux rester libre, ferme ta gueule » terminent une anecdote, mais plus largement renvoient aux nomades qui ont survécu grâce à la résistance passive symbolisée ici par le silence et sous-entendue aussi par l'absence de son direct. Le fait que certains personnages parlent à l'image sans qu'aucune parole ne soit audible prend tout son sens.

Ce va-et-vient entre individualisme et collectif est esquissé dans la confession à travers l'histoire de la famille du narrateur qui rapporte des propos de son père et de sa mère (« *Maman a dit* : Pour eux t'es même pas digne d'être un animal. ») et adopte leur sentiment et point de vue (« Longtemps ils l'ont frappé. Allons prendre un koumiz s'arrogea l'un d'eux. Dans son désarroi *papa acquiesça*. ») Il se poursuit avec le noir et

blanc et sa matière flirtant avec le non figuratif qui évoque autant le souvenir en train de s'élaborer, de resurgir ou de disparaître dans l'oubli que la persistance d'un temps cyclique ancestral : celui des rituels et des us et coutumes d'un peuple (« *Si loin qu'on se souvient* il y a Üshübej, le premier il fit du koumiz avec du lait de jument » / « *Plus tard* j'ai souvent pensé : ce que nous vivons, nous, les êtres vivants, *est-ce toujours la même chose ?* ») La réponse à cette dernière question est impossible à donner, d'où le mode rhétorique utilisé. Ainsi, le terme de « nomades » n'est jamais mentionné alors que ce sont eux qui font le koumiz. Seul l'emploi de ce mot permet d'identifier les personnes filmées en tant que nomades. Le koumiz renvoie aussi à l'été, période de l'année où est élaboré le breuvage. De nombreux plans où des gens se passent la main sur le front évoquent la chaleur accablante de cette saison magnifiée par les blancs « brûlés ». Certains propos du narrateur comme : « Les murs gardaient la chaleur du jour toute la nuit » le suggèrent aussi. Le temps cyclique paradoxalement accompagné de l'indice temporel et linéaire de « plus tard » (« *Plus tard* j'ai souvent pensé : ce que nous vivons, nous les êtres vivants, *est-ce toujours la même chose ?* ») a-t-il vraiment un sens dans un texte et des images fragmentés ? Le noir et blanc très pixélisé atteste donc tout à la fois une mémoire globale (celle d'un peuple) et celle, particulière, liée aux souvenirs d'une de ces personnes. L'une et l'autre ont leurs limites. Elles sont indiscernables globalement.

Aucune vérité n'est affirmée ; l'image évoque les ravages et la destruction qui pourraient être liés autant au fonctionnement de la mémoire (collective et subjective forcément défaillante) qu'aux événements vécus (« Un jour on me convoqua. Réhabiliter votre père vous y pensez vraiment ? me dit-il. L'affaire en resta là. Sauf que là-où les-corbeaux-ne-trouvent-pas-leurs-os avait désormais un nom : la mine 16 ») Le passé ne sera jamais connu dans son entièreté et l'Histoire passe sous silence nombre d'événements. Sur un plan personnel, le retour à l'enfance, la relation fusionnelle avec la mère sont impossibles ; s'en souvenir ne provoque que déchirements. (« L'idée m'est venue que dans le froid de son *désespoir* maman ne pouvait déjà plus sentir quel sera le mien. »)

L'image exprimerait donc elle aussi l'aspect fuyant de la mémoire. Soutenue par le son, elle atteste l'impossibilité d'un travail linéaire et global de la mémoire à travers des images floues, parcellaires et donc trouées d'informations. (« Ce fut mon premier

mensonge. Je *me rappelle* rien d'autre. Au-delà c'est comme *un rideau noir*. ») La phrase est suivie par un plan de coupe noir qui l'illustre. Le narrateur avoue ses « pertes » de mémoire et le caractère sélectif de ses souvenirs.

Ces plans noirs, très nombreux dans le film, diffractent ainsi encore un peu plus les pistes interprétatives proposées par les images et le texte. Le manque d'information de ces noir et blanc (au regard d'une figuration en couleurs) suggère la dimension rétrospective des images dont la perception devient une métaphore de la mémoire, métaphore d'une mémoire humaine approximative et infidèle. Le travail sonore soutient et perpétue ainsi les potentialités ambivalentes de l'image en noir et blanc. L'incertitude face à l'identification des figures à l'image se poursuit aussi à l'écoute des propos du narrateur.

Nous allons voir que si le film remet en cause ces lois figuratives autant à l'image qu'au son, c'est la bande-son, en fonctionnant comme « miroir » du chromatisme, qui permet de proposer au spectateur une expérience de « transfiguration ». Le travail d'interprétation s'émiette face à une temporalité qui n'est plus narrative, et rend nécessaire une démarche *active* de contemplation.

D) POTENTIALITES DE « TRANSFIGURATION »
DE « L'EXPERIENCE CINEMATOGRAPHIQUE »

- Expérience transversale de chromatismes élargis

Indécis face à ce qu'il perçoit, le spectateur cherche à s'aider de la voix off. Le son devient le premier guide pour s'approcher de l'image, le spectateur construit son propre scénario. Le noir et blanc se rehausse inévitablement d'une puissance dramatique. Kracauer parle d'un « *effet intersensoriel* »³⁷³ sur le spectateur qui adopte un mode de synesthésie « graphèmes-couleurs » autant que « bruits-achromatiques » à travers « *des correspondances psychophysiques.* »³⁷⁴

Le titre proustien induit dès le départ une mémoire qui pourrait être qualifiée de « grapho-gustative ». Le spectateur « boit » les paroles qu'il entend. Il veut croire en l'authenticité de la voix off qui lui sert de « guide ».³⁷⁵ Cependant, pour vraisemblable qu'elle paraisse, l'histoire est une totale création du cinéaste belge. Le texte que la voix off récite est dû en grande partie à une nouvelle écrite par Xavier Christiaens lors d'un premier voyage en Asie Centrale en 1997. La voix quant à elle est celle d'un camionneur ouzbek vivant en Allemagne et rencontré par l'intermédiaire d'un ami commun.

Nombre de spectateurs se sont mépris en imaginant que le réalisateur était d'origine kazakhe. Cette « croyance » permet de retrouver une expérience semblable, et bien réelle, à celle du cinéaste qui, pour justifier sa présence auprès des autorités russes, annonça, officiellement, qu'il écrivait des contes pour enfants. Ce fut un moyen pour Christiaens de filmer sans obstacle.

³⁷³ *Ibid.*, p. 204.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 190.

³⁷⁵ Pensons à ce titre à la définition du mot *incorporation* en psychanalyse : « *Processus par lequel le sujet, sur un mode plus ou moins fantasmatique, fait pénétrer et garde un objet à l'intérieur de son corps. (...) dans un rapport privilégié avec l'activité buccale et l'ingestion de nourriture (...), elle constitue le prototype corporel de l'introjection de l'identification.* » (Laplanche et Pontalis cités par Nicole BRENEZ, « Acting (1) : Rêves de corps, Lon Chaney plasticien » in, *Cinémathèque* n°12, Paris, automne 1997, p. 67.)

La figure du conteur, presque sacrée, se superpose à celle de l'adulte qui peut alors s'entretenir avec l'enfant. Plus que prégnante dans le travail sonore, l'impression d'un enfant écoutant une histoire invite le spectateur à retrouver dans les images du film la perception même de l'enfance.

Kracauer, citant un autre théoricien qui lui était proche, note :

Bela Balazs observe finement que les enfants s'attardent sur les détails, tandis que les adultes ont tendance à négliger le détail au profit de quelque vaste dessein. Mais comme les enfants voient le monde en gros plan, prétend-il, ils sont plus à l'aise dans une atmosphère de film que dans l'univers de plans d'ensemble du théâtre. La conclusion que Balazs lui-même ne tirait pas serait que le film de type théâtral plaît à des adultes qui ont refoulé l'enfant qu'ils portent en eux.³⁷⁶

L'enfant aurait donc un rapport beaucoup plus frontal avec le réel. Christiaens donne l'exemple d'un enfant qui parle avec le vent. Selon les traditions de ces nomades, « *tu ne dois pas l'approcher, car il est dans le monde médian.* »³⁷⁷ explique-t-il. Comment instaurer ce lien médian et fugace avec le réel ? Serait-ce en invitant le spectateur à adopter un point de vue ? Le retour à des impressions sensibles sur le monde lui permettrait-il d'avoir ce rapport émotionnel à la « *réalité matérielle* »³⁷⁸ ? La dynamique de découverte du monde de l'enfant rétablit un contact « *sensuel et immédiat avec la vie* ». ³⁷⁹

Le spectateur renoue avec cette « *réalité d'une autre dimension* »³⁸⁰ possible au cinéma, dans laquelle « *le jeu des ombres et lumières transfigurait (...) le monde d'en haut qui tremblait dans la flaque sale* ». ³⁸¹ Kracauer avoue que ce rapport au monde à travers « *cette image ne [l']a plus jamais quitté.* »³⁸² Il la ré-articule comme « *une façon d'aborder le monde et d'exister en tant qu'être humain.* »³⁸³ Dans le film de Christiaens, les perspectives anamorphiques de ces troubles noir et blanc présenteraient ainsi un rapport au réel à retrouver dans l'espace-temps de l'émotion.

³⁷⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 319.

³⁷⁷ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.

³⁷⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 63.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 252.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 91.

³⁸¹ *Ibid.*, pp. 16-17.

³⁸² *Ibid.*, p. 17.

³⁸³ *Ibid.*, p. 16.

Le travail du gros plan associé souvent au ralenti oblige le spectateur à « regarder » les éléments et pas seulement à les « voir », car il « doit » « prendre le temps » de les découvrir.³⁸⁴ Il permet donc d'avoir un nouveau regard, déconditionné et non refoulé, sur le monde. Souvent un enfant apparaît au premier plan et devient un intercesseur invitant à entrer dans l'image comme dans une peinture des temps modernes.³⁸⁵

La présence des enfants en tant que figures et la pratique du gros plan comme procédé poussent le spectateur à retrouver son enfance ou du moins les sensations qui l'accompagnaient. Cette invitation ferait donc le lien entre image et texte (composés de souvenirs d'enfance du narrateur). Le spectateur en serait-il le chaînon manquant ?

Le classicisme apparent de la voix off permet ainsi d'emmener le spectateur, de l'emporter vers un ailleurs *plastique*. Porté par l'écoute il peut accepter plus d'étrangeté à l'image et par voie de conséquence au son. Le traumatisme « irrationnel » suggéré de « l'invisible », de « l'insensé » et de l'« illisible » est à prendre de manière littérale. Le spectateur en fait l'expérience tant de manière optique qu'auditive. La réalité de l'image rejoint l'expérience de celui qui regarde.

L'ancrage que la voix off suggère dans l'univers du conte (même lointain) réconcilie ainsi les aspects réalistes et fantastiques de l'image : le point de vue de l'enfant (qui croit à l'histoire qu'on lui raconte) devient celui du spectateur qui croit en la « réalité » de la voix off. Pour le cinéaste belge, le récit conté, bien que totalement inventé, est « *beaucoup plus juste* »³⁸⁶ que l'image. C'est le son de manière générale qui « *donne la véritable couleur au film, la couleur émotionnelle.* »³⁸⁷

³⁸⁴ À ce propos, un autre cinéaste du nom de José Antonio Sistiaga énonce : « *L'œil ne devrait pas juger. Il devrait regarder sans voir.* » (José Antonio SISTIAGA, « Que le spectateur ait soif et qu'il brûle (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 145.)

³⁸⁵ C'est le cas par exemple de la *Madone avec Saints et les membres de la famille Pesaro* (1519-1526) du Titien.

³⁸⁶ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.

³⁸⁷ 1) *Ibid.*

2) Leutrat à propos des couleurs des films de Monteiro précise ce qu'énonce Christiaens : « *Il faut donc entendre "couleur" dans un sens plus général, comme atmosphère ou tonalité.* » (Jean-Louis LEUTRAT, « Un doigt de rose » in, *Pour Joao Cesar Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu*, op. cit., p. 327.)

3) À la veille de la journée d'étude *Spectre-objet d'étude* où nous analysions son film, le cinéaste développa par e-mail cette idée : « *l'élaboration sonore est selon moi centrale. Le travail de calcination de l'image ne peut se comprendre que par une sensorialité mémorielle - où les couleurs et les affects de la mémoire sont communiqués par le son. Le son est beaucoup plus précis et visuel que l'image*

Le spectateur peut suivre cette voix off décousue et se laisser aller à une « *rêverie personnelle* ». ³⁸⁸ Il oscille entre « *repli sur soi et oubli de soi*. » ³⁸⁹ Il est d'un côté capté par le « flux de la vie » et en pleine remémoration personnelle, de l'autre entraîné dans un « *double mouvement de l'activité onirique* ». ³⁹⁰ L'inconstance apparente de la prise de vue et les méditations oscillantes qu'elle est susceptible de provoquer semblent épouser la dynamique des nomades et servent tout à la fois de paliers à l'image et de « fil conducteur » paradoxal à ce singulier « documentaire » pour proposer une pensée du relatif. Le texte est traduit, contrairement aux propos émis notamment par une radio. Ne sont « traduisibles » que des éléments connus.

La posture méditative est plus que suggérée dès le début du film où est inscrite en exergue cette maxime anonyme : « Le ver se recroqueville quand on le piétine. Et c'est grande sagesse ». Les interprétations de la phrase sont nombreuses, à l'image du film qui évoque de manière littérale la résistance des nomades « piétinés » par l'envahisseur russe (la dimension de spiritualité orientale de la phrase rappelle aussi que la Russie jouxte la Chine et la Mongolie et entretient une proximité avec leurs croyances philosophiques.)

La maxime suggère de faire ce qu'on peut, quitte à envisager une résistance passive. Un programme dont le film devient le défenseur : examiner un univers qui n'est pas le sien et dont on ne saura jamais tout, mais sur lequel on doit essayer d'absorber, comme Christiaens avec sa caméra, le plus d'informations « intègres ». ³⁹¹ Engagement qui, élargi, revient à lutter contre le réel dogmatique et aveuglant. Pensons à ces plans récurrents d'insectes essayant en vain de traverser la vitre d'un train qui passe devant

(singulièrement dans le territoire spectral infilmable). » (Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, le 2 Décembre 2010.

³⁸⁸ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., 247

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 247

³⁹⁰ *Ibid.*, p. 248.

³⁹¹ La phrase devient un guide pour se saisir du film. Nous sommes moins dans l'*horror vacui* occidentale que dans un rapport au « vide » et au « plein » oriental dans lequel il est possible de s'immiscer. En ce sens, Christiaens poursuit le travail de nombreux artistes expérimentaux tel José Antonio Sistiaga, précédemment cité en note, qui cherchait, cette attention méditative autant pour lui-même en tant qu'observateur du réel que pour son spectateur. Ce dernier énonce : « *Dans la création, il existe quelque chose que je nomme : le Comportement. En ce qui me concerne, je suis (...) à la recherche d'expériences vitales et contemplatives, plus proches, vis-à-vis des phénomènes, d'une attitude orientale : "Je te regarde, fleur, de loin sans te blesser, pour savoir qui tu es, pour te connaître", que de l'attitude occidentale : "Pour te connaître, je te fragmente et t'arrache à toi-même".* » (José Antonio SISTIAGA, « Que le spectateur ait soif et qu'il brûle (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 146)

des champs immenses. Ils grattent avec leurs pattes tout comme le réalisateur doit « gratter » le conditionnement de sa perception du réel. L'acharnement de chaque animal fait peine à voir, mais force l'admiration. C'est ce chemin autant esthétique qu'éthique que le réalisateur a pris puis que ses spectateurs prendront pour appréhender le film, à savoir rester petit et se contenter de peu pour en profiter pleinement, dans la filiation de l'*Arte Povera*.

Accepter de ne pas tout savoir ni tout voir ni tout comprendre permet ainsi à Christiaens d'adopter un point de vue « libertaire » que le spectateur revendiquant son libre arbitre doit retrouver. Cette visée subjective interroge et propose une mémoire, comme le souligne le cinéaste. Une mémoire qui devient affective et qui se dissimule en deçà ou au-delà de la conscience. Christiaens se positionnant en retrait interroge à nouveau la pérégrination à travers le temps de l'exploration. Il souhaite que le spectateur n'ait pas de visée globale et devienne « *explorateur* »³⁹² d'un film au caractère « intempestif ».³⁹³ La temporalité du souvenir de faits passés (la voix off lorsqu'elle parle à l'imparfait) se « patine » de faits présentés comme actuels (à travers la voix off parlant au présent) sous-entend l'impossibilité de raconter et d'adopter un autre regard que le sien et expliquerait le recours à la fiction à entendre comme vecteur narratif en général. La veine romanesque propre à toute histoire relatée interroge notre rapport au monde et le désir inhérent de fiction de l'être humain qui retranscrit « par ses propres mots » son expérience. Pensons au texte psychanalytique de James Hillman dont le titre, *La Fiction qui soigne*³⁹⁴, est on ne peut plus éloquent sur la question. Le récit fait aussi acte de résistance au chaos. La prépondérance soviétique n'a pu annihiler ce peuple qui « parle » toujours.³⁹⁵

³⁹² Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 15.

³⁹³ Le terme, qui est utilisé par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou pour qualifier la pensée de Kracauer, recouvre la dynamique du film étudié. (Cf. Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Introduction : Une théorie intempestive du cinéma », *ibid.*)

³⁹⁴ Cf. James HILLMAN, *La fiction qui soigne* (1983), trad. de l'anglais (États-Unis) par Élise Argaud, Paris, Éditions Payot et Rivages, 2005.

³⁹⁵ Le cinéaste ajoute avec finesse : « *Les nombreuses ruptures sonores dans le film, de façon paradoxale, ne signalent pas le couperet du colonisateur, mais à l'inverse, une strate de mémoire collective qui fait retour comme un voleur entre par effraction.* » (Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, op. cit.)

- « Rédemptions » achromatiques

En refusant toute complaisance figurative et tout confort perceptif et en traitant le sujet filmé sur le mode du quotidien avec une caméra bas de gamme, Christiaens rejette une vision technologique pour privilégier un regard observateur. Le spectateur est invité à adopter une concentration consciente globale qui doit prendre en compte le réel tel qu'il le découvre à l'image. Christiaens déconditionne ainsi notre perception intellectualisant le visible pour privilégier les sensations visuelles et auditives en les reliant aux affects. Kracauer s'interroge « *Peut-être faut-il partir du corporel pour atteindre le spirituel ?* »³⁹⁶ pour conclure : « *Ce qu'il nous faut par conséquent, ce n'est pas seulement effleurer la réalité du bout des doigts, mais la saisir à bras le corps.* »³⁹⁷

L'émancipation formelle tant visuelle qu'auditive permet de ne pas clôturer dans une forme figée le rapport au monde que le cinéaste présente à l'image. À une figure stable fait écho un récit linéaire. Il n'en est rien ici. Le conditionnement formateur tant visuel qu'auditif est remis en cause de manière non-chronologique. Plus largement les lois du récit imposées par une narration figurative sont bouleversées pour revendiquer une élévation « *du "bas" vers le "haut".* »³⁹⁸ Se laisser guider par sa subjectivité permet une communion avec le monde.

De surcroît la voix off, entrecoupée de sons divers, produit là encore des effets d'indétermination. Au moment du tournage, le cinéaste a enregistré avec un micro sa vie quotidienne auprès des nomades puis capté, lors du retour d'Asie Centrale, des chants qui viennent émailler le cours du récit. Ces derniers paraissent composés de mots « mangés » par le rythme des phrases du narrateur et ne sont pas traduits, ce qui les rend encore plus inintelligibles.

La bande-son propose ainsi d'écouter la « matérialité » des bruits et de la langue que dissimulerait certainement un phrasé plus précis. L'aspect « inintelligible » n'est pas à considérer de manière négative, mais bien au contraire comme un moyen de révéler un autre aspect des sons : leur résonance et leur tessiture et non pas uniquement

³⁹⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 16.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 420.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 16.

leur sens sémantique. Le travail du gros plan sonore fait ainsi écho à l'image en la prolongeant. La présence momentanée du vent, du hennissement des chevaux ou le son d'une télévision a ce même pouvoir impressionniste que la voix off. Le son poursuit un cheminement inattendu attestant indirectement des êtres humains à l'image et de leur espace de déambulation sans les figer ou les délimiter dans un cadre.³⁹⁹

Ce paysage sonore très instable l'est d'autant que le cinéaste a accentué l'aspect « brouillé » de ses pistes sons de manière verticale autant qu'horizontale. Pour ce faire, il travaille, avec un système de « couches » sur le même banc de montage virtuel qui lui a permis de faire son montage visuel. Il superpose les diverses pistes de sons pour en faire varier les intonations de manière personnelle en ralentissant ou accélérant légèrement certains sons. Kracauer fait indirectement l'apologie de ce choix en annonçant que : « *Par analogie avec les ralentis de l'image, ces bruits innommés pourraient être qualifiés de "réalité sonore d'un autre type".* »⁴⁰⁰ L'impression de science-fiction devient l'affirmation d'une perception singulière. On n'est plus dans l'analogie, mais dans la littéralité. Les bruits souvent « feutrés », la plupart du temps non-identifiables à l'oreille et sans « couleur locale » à l'image, se présentent dans une « *mise en évidence de leurs caractéristiques matérielles.* »⁴⁰¹ L'idée de Kracauer, qui parle dans cette phrase du film *Le Tempestaire* (1947) d'Epstein se retrouve de manière plus large dans tout le travail sonore du *Goût du koumiz*. Les nombreuses « *qualités cinématographiques* »⁴⁰² de l'image se décèlent ainsi au son qui prend le relais de l'image achromatique pour « perdre de vue » toute idée préconçue. Le son noie le visible déjà instable et fonctionne comme un prolongement du noir et blanc. L'impression d'être face à faux documentaire atteste simplement de la présence du cinéaste « à l'image ». C'est-à-dire de son « point de vue » forcément « romancé » par

³⁹⁹ Christiaens en fait le constat : « *Drôle à dire, mais là où l'image guette l'apparition ou l'imprime à sa marge (protégée, ôtée du regard par un laiteux dévorant), le son déploie une terre, une permanence (de caractère opposé à la trace fugace) (...) Il est plus précis dans ce qu'il mobilise, car il me semble qu'à la différence de l'hémisphère gauche du cerveau (le langage), la mémoire "primaire" est d'une acuité tactile incroyable. Par exemple dans la scène de la yourte, j'ai travaillé sur deux sons particuliers : les hennissements de chevaux et le riz jeté dans l'huile bouillante - condensant ainsi l'habitat nomade.* » (Cf. Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*)

⁴⁰⁰ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 174.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 341.

son travail créateur. Les deux tendances « révélatrices », réaliste et formaliste, dont parle Kracauer se retrouvent aussi dans le travail sonore. Là encore, la tendance « réaliste » de la subjectivité du réalisateur « dirige » la tendance « formatrice ».

L'« authenticité » d'une histoire recouvre celle de sa genèse, à savoir la dimension autobiographique qu'entretient avec elle l'auteur, mais aussi le récepteur à travers la dimension cathartique. Puisque l'objectivité est impossible, le documentaire est toujours fiction. La réalité ne peut être que subjective. Nous sommes loin du document venant certifier une pensée ostentatoire et univoque.⁴⁰³

« *Sans images d'archives* »⁴⁰⁴, Christiaens cherche à « *être dans la transmission d'une mémoire qui ne serait pas à l'image* ». ⁴⁰⁵ Il faut « *désacraliser l'image, revendiquer ton droit à la subjectivité* »⁴⁰⁶ affirme-t-il avec raison.⁴⁰⁷ Le cinéaste impose sa marque sur la bande-son. Les chants (« inventés » et chantés par Christiaens lui-même) en sont en quelque sorte la signature (signature en accord avec le reste du film puisqu'ils ne sont pas traduits et les mots fredonnés ne sont pas transposables sémantiquement parlant).⁴⁰⁸ En essayant de croiser le réel à partir de sa subjectivité, Christiaens esquisse une géographie visuelle et auditive à la singulière mouvance. L'« Histoire » est « recomposée » par la voix qui lit le texte et par des plans superposés et donc retravaillés au montage par Christiaens.⁴⁰⁹

⁴⁰³ Christiaens, présente sa bande-son comme une « *échographie sonore qui rendrait possible une résistance au totalitarisme (cela sonne un peu pompeux, mais à nouveau, question centrale). En toute simplicité, je pense que le totalitarisme instaure au niveau du discours un travail historique d'éternisasson, mais de manière beaucoup plus profonde s'acharne à réduire à l'état d'os l'impensé généalogique.* » (Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*)

⁴⁰⁴ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ *Ibid.*

⁴⁰⁷ Or, « *La mémoire n'est pas une archive.* » (La journaliste Sue Halpern citée par Michael GREENBERG, « La Course contre Alzheimer » in, *Les pièges de la mémoire*, Revue Books, Paris, Books Éditions, avril 2013, p. 36.) et que « *L'intensité d'une expérience peut en aiguïser le souvenir tout en le rendant moins précis [comme] en situation de stress extrême.* » (Michael GREENBERG, *ibid.*) Ces pistes seront développées dans la partie consacrée aux films de Marylène Negro.

⁴⁰⁸ Il s'agit d'après l'auteur d'un langage remémoré qui date de sa gestation et lui permettait de communiquer avec son jumeau, venu au monde mort-né. (Cf. à ce sujet la fin de l'appel de note suivant.)

⁴⁰⁹ Le cinéaste exprime très clairement ainsi ses « *propres dissidences par rapport au film ethnographique (ici en l'occurrence le substrat chamanique).* Nous avons filmé par exemple dans les montagnes kirghizes l'un des derniers manachi (conteur des manas / épopée du XIV^{ème} siècle / 500.000 vers / un des chefs d'œuvre de l'humanité qui comprend une plongée dans le monde souterrain : je cite de mémoire, il s'agit de l'épopée d'Er-Torchük / 14.000 vers) et nombre de bardes des steppes (cette mémoire orale qui a survécu au gel soviétique). Néanmoins, il était important pour moi que toute cette

« *C'est un confort de filmer en noir et blanc, car c'est un autre temps, un autre rythme* »⁴¹⁰ énonce le cinéaste. La prise de vue à contre-jour ou dans la pénombre et le long travail d'étalonnage éloignent du référent. Christiaens parle d'une image funèbre qu'il faut appréhender dans sa dimension visuelle et sonore. Il explique que dans « *une mémoire calcinée : il faut des couches brûlées pour que quelque chose d'enfoui resurgisse : une mémoire d'anamnèse* »⁴¹¹. Cette « mémoire d'anamnèse » est à prendre à plusieurs niveaux : liturgique, « psychologique », médical, ésotérique ou métaphorique.

Les temporalités hétérogènes se croisent et se répondent. Le point de vue subjectif des souvenirs esquisse un temps historique. Les plans recouverts par les couches de surimpressions forment comme un palimpseste qui assume la dimension fragmentaire des images et du texte à travers une mise en abyme : la mémoire et l'histoire de ces nomades ne peuvent être appréhendées complètement ni dans la mémoire subjective du narrateur ni dans la mémoire collective.

L'une et l'autre suggèrent des points de vue si ce n'est contradictoires du moins ouverts. La dimension inventée de l'histoire serait avouée par le noir et blanc dans son aspect *a priori* « non mimétique » tandis que sa dimension historique serait suggérée par le noir et blanc et son aspect « rétrospectif ». Ces deux perspectives *plastiques* se croisent pour exhiber des lieux souvent désertés de toute présence humaine, évoquant autant un néant « irréel » et fantomatique qu'un passé lié aux massacres et à la mort.

À un niveau quasi liturgique, cette « mémoire d'anamnèse » fait référence à une mémoire « ressuscitée » plus pertinente historiquement parlant à travers une approximation respectueuse d'un rapport au monde non omniscient. Le travail de l'informe qui noie le figuratif évoque le refus de *cartographie* exacte de l'histoire de ce peuple. C'est aussi un désir de « libérer » par l'intermédiaire du film ces nomades de

matière rentre dans le hors-champ du film. C'est pour cela aussi que le chant d'ouverture, je l'ai chanté avec ma langue de jumeau. Car de façon paradoxale, il m'a semblé que prendre en charge la composition de la bande-son était la seule façon d'habiter ce lieu troué, anonyme et impersonnel. » (Correspondance X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*)

⁴¹⁰ Entretien X. Christiaens / G. Reiner, *op. cit.*

⁴¹¹ *Ibid.*

tout emprisonnement « physique » et « moral ». L'un prolonge l'autre. Le temps s'inscrit plastiquement à l'image en adoptant un rythme particulier qui est celui de l'indéterminé.

Pensons à ce plan d'un groupe d'hommes qui regardent la caméra les filmant alors qu'ils étaient en train de creuser ce qui semble être une tombe (mais suggère aussi l'idée de fouilles archéologiques). Le plan évoque la fonction du noir et blanc en surimpression : la matière noir et blanc en strates comme une coupe de chantiers fait penser à une mémoire qui se cherche ou qui se perd. La lumière aveuglante du plan et le plan noir qui lui succède suggèrent là encore l'indécidable. Les chemins de transhumance à la fin des années 1920 ont été anéantis par la création de frontières érigées de toutes pièces par les Soviétiques, provoquant ainsi la famine. Les nomades se sont alors rebellés et ont abattu eux-mêmes leurs troupeaux, hors-champ possible du film évoqué par cette seule phrase : « Quel goût eut le koumiz, le jour où papa refusa que son troupeau descendît sans lui des montagnes noires ? » Tout quadrillage exhaustif est exclu.

Le traitement du noir et blanc suggère également un refus de dramatisation « absolue » du sujet au profit de l'esquisse et l'évocation. Les plans « ouverts » plastiquement invoquent autant les réminiscences que le refoulement. Cette peur de « ressusciter » ces événements rappelle l'anamnèse « psychologique ». « Où t'étais m'a demandé maman. À la rivière. Ce fut mon premier mensonge. Je me rappelle rien d'autre. » sont des propos qui incitent à évoquer un refoulement.

Lorsque le narrateur annonce « Ce fut mon premier mensonge », il avoue avoir rapporté des faits inexacts suggérant une réinterprétation consciente de la réalité, mais rien ne prouve la véracité des autres souvenirs. On peut également penser que ces derniers, refoulés et dissimulés par les images du film, fonctionneraient comme des « souvenirs-écrans ».⁴¹² (Ce qui expliquerait le choix d'asymétrie entre image et texte, discréditant l'un et/ou l'autre). On pourrait parler de passé *recomposé*, à l'image des

⁴¹² Souvenir-écran : « Souvenir infantile se caractérisant à la fois par sa netteté particulière et l'apparente insignifiance de son contenu. Son analyse conduit à des expériences infantiles marquantes et à des fantasmes inconscients. Comme le symptôme, le souvenir-écran est une formation de compromis entre des éléments refoulés et la défense. » (Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Souvenir-écran » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, Quadrige, 2002, pp. 450-451.)

plans superposés et donc retravaillés au montage par Christiaens ; et donc d'une certaine manière de pure fiction.

L'exatitute d'une description objective est impossible. Bien qu'à l'opposé d'une volonté totalitaire, le narrateur n'évite pas une certaine démesure animiste (« Papa demeurait trop calme. C'était *mauvais signe*. / Des plaines pourtant lui était parvenu *le bruit des grands malheurs* »), parfois à la limite du délirant (« J'étais profondément convaincu que je devais protéger maman / construire un mur épais et solide autour d'elle / Et que *poussée par le vent elle retrouverait l'entrée chez tante*. » ; « Sara-Özek, il y avait le vent et les trains. *Un génie a dû trouver qu'ils allaient bien ensemble et qu'il fallait nous laisser dans le noir*. ») L'espace prend un rôle prémonitoire et sous-tend une communion avec les éléments « positifs » et le rejet de ceux qui sont interprétés comme « négatifs » et « hantés ». Les plans du film pourraient être vus comme des « paysages états d'âme » dans une concordance entre cheminement physique et psychique (« Chaque nouveau train me laissait complètement vide. » ; « Si la steppe jaune était un piège, j'étais pris dedans » ; « En raison du calme qui y régnait, je compris mon caractère craintif. ») L'actualité des images appelle les souvenirs qui se teintent en retour d'une profonde mélancolie.⁴¹³ Selon Freud : « *la mélancolie grave se manifeste comme forme névrotique du deuil*. »⁴¹⁴ La nostalgie critique de ce noir et blanc moribond serait donc celle d'un deuil inachevé qui « *aura d'autant plus de chances de se transformer en mélancolie que la relation avec lui est placée sous le signe de l'ambivalence*. »⁴¹⁵ : l'ambivalence du faux noir et blanc numérique et celle du rapport au passé du narrateur se font écho.

⁴¹³ Le jaune « verbalisé », contrairement au noir et blanc perçu, fait penser à ces considérations extrêmement éclairantes de Leutrat : « *au cinéma, il y a les couleurs que l'on donne à voir et les couleurs dites. (...) Cela fait du dit au perçu un joyeux méli-mélo, ou si l'on préfère, une intrication sévère parce que difficile à dénouer.* » (Jean-Louis LEUTRAT, « Un doigt de rose » in, *Pour Joao Cesar Monteiro, contre tous les feux, le feu, mon feu, op. cit.*, p. 321.) Il ajoute que « *Les mots entendus nous demandent de réajuster notre perception. (...) [Car] il y a les couleurs visibles et il y a toutes celles prises dans le réseau de la langue. (...) La dire, c'est la faire pressentir et donc l'amplifier, la diffuser. Ainsi peuvent s'effectuer des transferts ou des transfusions inédites avec le visible.* » (*Ibid.*, pp. 323-324.) Ce jeu entre image et texte invite à considérer encore plus le film comme une œuvre à tiroirs, un puits sans fond, abyssal de références et d'hypothèses infinies.

⁴¹⁴ Sigmund FREUD, « Une névrose diabolique au XVII^{ème} siècle (1923) » in, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, trad. F. Cambon, Paris, Gallimard, 1985, p. 290.

⁴¹⁵ *Ibid.*

La transposition d'un travail de laboratoire traditionnel sur un banc de montage virtuel évoque la posture mélancolique d'un média qui conserve encore la possibilité de choisir entre noir et blanc ou couleur ; l'argentique permettant encore la réalisation d'images en mouvement moins formatées. La matière « déteint » sur la narration. L'incertitude domine. (« Comme n'importe quel enfant, j'ai *nourri* l'espoir secret de son retour. » / « Maman m'avait *allaité*. Qu'elle m'ait abandonné me donnait *la chair de poule*. L'idée m'est venue que dans le froid de son *désespoir* maman ne pouvait déjà plus sentir quel sera le mien. ») L'emploi du futur de cette dernière phrase est ambigu. Suggérerait-il un « désespoir infini » qui se propagerait du présent au passé pour contaminer l'avenir ? Le présent perçu aussi « négativement » que le passé recouvrerait-il toute perspective d'amélioration ? Le noir et blanc serait-il alors aussi symboliquement le négatif de la couleur mimétique et évoquerait-il là encore un caractère « ancestral » et répétitif ?

L'anamnèse, en médecine, correspond à l'historique de la maladie. La voix off peut être perçue comme celle du patient. La perception du narrateur est contaminée par la mélancolie de la remémoration (« Longtemps je laissai mon esprit vagabonder » énonce-t-il tandis que nous percevons des espaces abandonnés). Cette « bile noire » déteint sur le film à travers le noir et blanc : le narrateur s'incarne dans les images et les teint de noir. Le caractère incertain du plan, à la fois unique et multiple à cause de l'empilement des images, suggérerait-il métaphoriquement un défaut de la vision telle, au propre, l'*humeur aqueuse*⁴¹⁶, et au figuré, une perception mentale et une vision qui inonde la mémoire et donc un temps spatial. Cette matière numérique n'est plus abstraite que visuellement, dans le sens où elle entretient un rapport avec le réel bien « concret » en exprimant simplement que l'on ne peut le percevoir immédiatement.

On peut enfin parler d'une anamnèse ésotérique qui consiste à recouvrir la connaissance totale de ses propres existences antérieures (incarnations précédentes dans le sens réduit de la filiation et dans celui plus large du peuple dont fait partie le

⁴¹⁶ Humeur aqueuse : « (...) liquide transparent à faible viscosité composé essentiellement d'eau présent dans l'œil (qui peut induire une hyperpression infra-oculaire susceptible d'endommager définitivement les filets nerveux et les cellules sensorielles et de causer la cécité) » (Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Humeur » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1289.)

narrateur) à travers les couches de surimpressions. Le rythme temporellement éclaté du noir et blanc fait écho à la diversité des points de vue du narrateur utilisant autant la première, deuxième et troisième personne du singulier, que la première, deuxième et troisième du pluriel (« Avant j'ai travaillé aux fourneaux, ça n'a pas marché » / « Si *tu* veux rester libre, ferme ta gueule » / *Il* se rendait bien compte : quelque chose s'était mis en marche » / « Que faisons-*nous* encore ici ? » / « Réhabiliter votre père *vous* y pensez vraiment ? » / « Longtemps *ils* l'ont frappé. »). Des pronoms indéterminés (« *On* m'a battu ») induisent, à l'évidence, un flottement dans le discours. Le désir, évidemment impossible, de fusion œdipienne (« Maman *m'*avait allaité. ») comme celui du retour du passé, sont suggérés par le cumul instable des plans en surimpression. La multiplicité du *même* ne donne pas l'identique, mais l'autre. Cette quasi-parthénogénèse⁴¹⁷ a donné naissance à une altérité qui s'avoue comme peu viable.⁴¹⁸

Ne pourrait-on pas justement percevoir de tels noir et blanc, comme l'expression d'un impossible mimétisme, équivoque vanité de vouloir reproduire « à l'identique » le « monde réel » à savoir, le régenter, pour qu'il corrobore les « desiderata et tolérances » de la société ? En cela, *Le Goût du Koumiz* proposerait des noir et blanc qui défendraient un « retour à l'état sauvage » ; état sauvage qui ne serait que le reflet d'une « civilisation » tout aussi convenue...⁴¹⁹

⁴¹⁷ Parthénogénèse : « *Reproduction sans fécondation dans une espèce non vertébrée, sexuée.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Parthénogénèse » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/parthenogenese>)

⁴¹⁸ Ce dernier développement venant renforcer et étendre la relation du film, précédemment faite, avec la notion psychanalytique d'*incorporation*.

⁴¹⁹ Nous y reviendrons dans notre deuxième chapitre, mais énonçons pour l'instant que la nature n'est qu'un élément permettant de définir la culture. Comme le souligne Pastoureau, « *tout est culturel.* » (Michel PASTOUREAU, *Les animaux célèbres*, Paris, Arléa, 2001, p. 317.) L'historien développe cette idée fondamentale ainsi : « *Le contexte, les enjeux, les problématiques de l'histoire culturelle prennent le pas sur l'histoire naturelle. Cette dernière, du reste, n'est pour l'historien qu'une forme d'histoire culturelle parmi d'autres, et l'animal appartient tout autant au monde des symboles qu'à celui de la zoologie.* » (*Ibid.*, p. 15.) De même, le monde de la couleur, pour reprendre sa formule : appartient tout autant au monde des symboles qu'à celui de la perception et de la « chromatologie. ».

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Autodidacte, Xavier Christiaens est un cinéaste dont les choix de production et de diffusion sont éminemment personnels. Il se tient à l'écart de l'industrie du cinéma et propose un travail solitaire, intimiste⁴²⁰, qui crie la liberté et l'indépendance, comme la voix off qui commente son film. *Le Goût du Koumiz* est centré sur un travail de l'émotion et des affects contrecarrant toute prétention rationnelle prédominante.

En cela, le cinéma présenté comme expérimental, souvent sans narration, dérange. Le spectateur n'est pas guidé et conditionné par une « histoire simple et rassurante », les plans peuvent souvent lui sembler longs ; cette impatience n'est que le reflet de son angoisse de se retrouver face à face avec lui-même : à un film ouvert correspond un sujet ouvert...⁴²¹ Il faut suivre le conseil d'Olivier Smolders sur le film : « *Spectateurs pressés, passez votre chemin. Pour les autres, un vrai bonheur.* »⁴²²

Kracauer considère le cinéma expérimental comme dépendant des arts plastiques : un intérêt trop poussé pour ses « *abstractions rythmiques* »⁴²³ ou pour la « *réalité intérieure* »⁴²⁴ l'empêche de s'intéresser à « *la nature à l'état brut* ». ⁴²⁵ *Le Goût du Koumiz* est cependant loin de cette définition. Le film est un « *cas limite* »⁴²⁶ qui y résiste.

Christiaens s'émancipe des normes écrites en tant que « mode d'emploi » à suivre à l'image (et « à la lettre ») et interroge les possibilités alternatives de la création optique (et auditive). Pour ce faire, le cinéaste décentre son travail de façon littérale vers les arts plastiques. Un duel se livre entre perception trouble et technique figurative.

⁴²⁰ Même si, en parallèle de ses projets personnels, il fut notamment premier assistant sur *L'Humanité* (1999) de Bruno Dumont.

⁴²¹ Carl Brown atteste de l'état de malaise d'un spectateur en « *position d'attente d'un déroulement filmique* ». (Mike HOOLBOOM, entretien avec Carl Brown, « Cet entretien n'a rien à voir avec mon travail (1989) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 138.) Il précise : « *Si je mets deux ans et demi à faire un film, il ne me paraît pas déraisonnable que quelqu'un mette autant de temps à le regarder.* » (*Ibid.*)

⁴²² Olivier SMOLDERS, « Le Goût du koumiz » in, *site personnel de Xavier Christiaens*. [En ligne], URL : <<http://ostrov-films.org/>>

⁴²³ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle, op. cit.*, p. 279.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 275.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 51.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 297.

Néanmoins, pour éviter toute représentation intellectuelle et l'abstraction prévalant dans les arts *plastiques*, le cinéaste dialogue avec la matière qu'il a découverte. Le réalisme de l'image s'accorde avec une expérience bien réelle de la perception de sa texture. La chair figurative devient le témoin de la présence physique du créateur confronté à un matériau élaboré de manière tangible et non de manière cognitive.

Ce cinéma du « *tour de force* »⁴²⁷ prend le pari de laisser s'exprimer quelque chose d'inconnu, autre chose à « revoir » autrement : à découvrir en « regardant » avec un œil neuf. C'est un cinéma qui pourrait, à la suite de Kracauer, se nommer « *de l'entre-deux* »⁴²⁸, pensée divisée et jamais tranchée de manière nette, « entre-deux » d'un univers non fini. Pour exemple ce plan au début du film de la porte battante d'un train (ni vraiment fermée ni vraiment ouverte), où l'image est flottante entre flou et net, entre couleurs supprimées et noir et blanc « fictif ». Le seul plan légèrement sépia du film fonctionne également comme indice de la falsification numérique du noir et blanc. L'objet filmé est dans ce cas précis une tête de cerf exposée dans un intérieur comme trophée de chasse. Il recèle certainement une « histoire » et des symboliques purement « tragiques » suggérées uniquement par une musique à la *sombre* tonalité.⁴²⁹

C'est au spectateur de choisir de « reconnaître » le sens de l'œuvre en en faisant l'expérience, en en *fantasmant* la cohérence intrinsèque. Le fantasme est selon Lacan, le « *registre essentiel avec le réel et le symbolique du champ psychanalytique*. [(...) Il est]

⁴²⁷ *Ibid.*, p.169.

⁴²⁸ *Ibid.*, p. 279.

⁴²⁹ Ce plan avec une tête de cerf, et le film en général de Xavier Christiaens s'éclairent « étrangement » par les propos des frères Quay, cinéastes dont un film sera étudié dans la partie suivante. Les deux artistes font l'apologie des objets et de « *Leur banalité initiale [qui] leur permet de s'accomplir, de prendre une autre vie, de se libérer de leurs géographies respectives. Par exemple, à l'époque de Stille Nacht III (...) nous faisons des recherches autour des cerfs et des panaches. Nous nous sommes intéressés au phénomène qui fait que l'un des bois du panache du cerf dévie. En d'autres mots, l'un des côtés n'est pas une image parfaite de l'autre. Un côté est beau, et l'autre est défectueux. C'est une sorte d'aberration. Cela survient lorsqu'un cerf, dans la forêt, entendant un coup de feu, se retourne pour fuir et reçoit une balle dans les testicules. C'est cela qui fait dévier les bois. Ces bois deviennent alors des trophées, très prisés par les chasseurs qui les collectionnent. À mesure que nous lisons et découvrons de plus en plus de choses, de livres en notes de bas de page, nous avons décidé de faire porter Stille Nacht sur ce phénomène, comme une scène, ou une note de bas de page à propos des cerfs. L'idée d'un faux documentaire nous plairait beaucoup, quelque chose comme un conte borgésien. L'idée serait de faire un film sur la visite de musée, la nuit, durant laquelle le musée rejouerait sa propre histoire. Des expositions se contamineraient, etc.* » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*) Ici, ce sont les paroles des deux Américains qui contaminent et illuminent l'étude du film belge. La relation à Borges s'avère aussi très pertinente pour *Le Goût du Koumiz*. Elle est développée ci-dessous.

caractérisé par la prévalence de la relation à l'image du semblable. »⁴³⁰ Le spectateur perçoit ainsi l'aspect symbolique de l'œuvre au sens étymologique du terme. Il en est le fondateur. Le noir et blanc, avec son ambivalence, mettrait ainsi à nu les possibles rapports de l'image et donc du monde avec autrui.

Le réalisateur a un rôle intermédiaire. Il assume sa posture d'étranger découvreur avec des plans subjectifs de sa main serrant celle d'un homme, ou de sa monture quand il est à cheval. À d'autres moments, les nomades le dévisagent, induisant des « regards caméras » prohibés dans le cinéma classique. Christiaens ne veut pas violer l'intimité de ces hommes, mais simplement rendre compte de ce voyage. Le film devient le résultat de regards croisés au figuré, mais aussi au propre : le regard des êtres vivants qu'il regarde à son tour, dont il ne peut pas et ne veut pas voler le point de vue ; d'où ce choix significatif : parfois un protagoniste attentif apparaît au premier plan, se substituant au réalisateur et à sa caméra, redoublant paradoxalement la mise à distance de l'image informe et amenant une réflexion cruciale. D'autant plus qu'il n'y a jamais de contrechamp à ces regards : le cinéaste ne pourra pas tout montrer de ces pays. Un jeune garçon désigne au loin les plaines et la caméra commence à suivre son geste puis coupe le plan. Christiaens s'intéresse au geste de partage et de communion du sujet qu'il filme, mais sa caméra ne va pas se substituer à lui.

Le réalisateur opère plutôt un travail de perception et de sensation. Il a assez à faire avec son propre regard confronté à la tyrannie des outils numériques... En retrait de toute intention didactique et univoque, elle propose une expérience perceptive des plus physiques. Le film incite à la déambulation. Christiaens pourrait se présenter comme un philosophe, dont l'œuvre naît de l'exercice de la marche. Le cheminement de celle-ci invite à la contemplation, un positionnement, sans aucune démonstration, face au voyage et à l'errance qui ne peuvent se définir, mais seulement se vivre.

L'auteur cherche à donner des impressions du réel, refusant d'adopter le regard omniscient suggéré par le cinéma aux figures mimétiques qui ne sont *in fine* que des formes spectrales. L'utilisation du noir et blanc dans *Le Goût du Koumiz* conduit non plus à une représentation du réel, mais à une présentation de celui-ci, une approche : un

⁴³⁰ Lacan cité par C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Fantasme » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 9, op. cit., p. 1151.

réel à la fois subjectif, mélancolique et « micro-historique », ⁴³¹ hors toute attente préconçue. Christiaens est loin du documentaire didactique. « La trace » noir et blanc, que la prise de vue laisse sur les capteurs numériques, devient métaphore de « l’empreinte noir et blanc » de l’argentique, trace doublement virtuelle (par l’absence d’éléments physiques que serait la matière noir et blanc et de la pellicule pour le cinéma argentique). Il exprime aussi les limites de capacité de stockage d’information des outils d’enregistrement numérique bien plus instable que l’argentique ⁴³².

Néanmoins, la perte est possible bien avant et dans tous les cas souhaitables : comme le souvenir, l’image en mouvement doit avoir une mémoire qui oublie, sinon nous risquons de mourir de trop d’information, comme l’avait imaginé Borges, dans sa nouvelle *Funes ou la mémoire* (1942). ⁴³³ L’art de la copie est un art de la perte (liée à la contingence, à la subjectivité, à l’erreur). En passant au noir et blanc tout d’abord, le réalisateur prend ses distances avec l’immédiateté de l’image couleur en numérique et va vers le non mimétique. En dédoublant et en superposant plusieurs fois le même plan, Christiaens en fait l’expérience, il perd quelque chose, mais il crée autre chose. Tels les moines copistes du Moyen Âge dont la faute, l’oubli, l’interprétation, le jugement modifiaient inexorablement les manuscrits sur lesquels ils travaillaient. Le cas est identique au phénomène de génération en vidéo (la durée de conservation d’une cassette vhs n’excède pas six ans après quoi l’image disparaît) ; en numérique également : le clone, la copie à l’identique est un leurre, car la compression implique la perte. ⁴³⁴ Cherchant à masquer notre peur de la mort, l’image prétendument « clonée » se présente

⁴³¹ Cf. à ce sujet : Siegfried KRACAUER, *L’histoire des avant-dernières choses*, op. cit.

Les deux ouvrages que sont *Théorie du film, la rédemption de la réalité* et *L’histoire des avant-dernières choses* forme un diptyque symétrique, le premier utilisant l’histoire pour travailler le cinéma et le second employant l’étude du cinéma pour analyser l’Histoire.

⁴³² Ce dernier deviendra certainement et paradoxalement le support d’archivage de documents numériques.

⁴³³ Jorge Luis BORGES, « Funes ou la mémoire » in, *Fictions* (1956), trad. de P. Verdevoye, Ibarra et Roger Caillois, Paris, Gallimard, 1983, pp. 109-118.

⁴³⁴ Pastoureau rappelle qu’« un clone (terme étymologiquement au vocabulaire de la botanique) est un être vivant dont le programme génétique est identique à celui des autres êtres vivants. » (Michel PASTOUREAU, *Les animaux célèbres*, op. cit., p. 313.) L’historien ajoute : « Si l’homme a rêvé depuis des temps très anciens de marcher sur la lune, ce n’est que depuis quelques décennies qu’il a rêvé de cloner ses semblables. Preuve du déplacement inquiétant de ses songes et de ses curiosités. » (*Ibid.*, p. 312.) Cela sera étudié plus en détail avec le travail de Caroline Pellet qui, entre autres, défend le voyage astral contre le clonage, le rêve et l’incroyable contre la norme.

comme « *masque, sur lequel le temps n'a pas de prise.* »⁴³⁵ ; vaste supercherie... D'autant que, l'évolution des techniques et leur obsolescence programmée à une échelle de plus en plus courte imposent une logique de conservation impliquant forcément un transfert de média et la naissance d'un hybride, c'est-à-dire, autre chose : une altérité.

À propos de ce film, nous sommes dans l'expérience de la *différence* et donc à rebours du *même* qui rend possible une relation avec autrui. Cette *différence* permet de prendre en compte la dissemblance. L'œuvre atteste d'une double appartenance. L'identité devient relative et oscille entre deux enracinements. Le cinéaste est à la fois hors de la vie des nomades et dans son travail créateur qui permet de prendre en compte leur présence sans l'anéantir par la sienne. Une nouvelle identité « multiple » est à « identifier ». La servilité du *même* est transcendée.

La perte, avec l'abandon d'un désir de contrôle, permettra sans doute un renouveau. Ainsi le film de Christiaens fait l'apologie du nomadisme comme philosophie de vie et de création. Le noir et blanc se « nomadise » en devenant le référent de la matière de l'image et non plus un simple choix chromatique. Ce noir et blanc « élargi » renvoie ainsi à l'inconnu, en tant qu'élément émancipé du contrôle humain, et permet de dépasser la posture mélancolique que sous-tend sa disparition.

Cette apologie de la lacune implique une subjectivité manifeste d'un « *flux de réel* »⁴³⁶ forcément entropique. En notant ses limites de monstration, le film est bien loin du documentaire qui montre un monde non pas tel qu'il est, mais tel qu'il pense qu'il doit être. *Le Goût du Koumiz* est un travail sur des traces et non sur un sujet précis : les noirs abyssaux et les blancs « brûlés » suggèrent des impressions imprégnées de réminiscences : le koumiz a une saveur autant proustienne de souvenirs latents qu'exotique. Le texte qui accompagne les images et emporte le spectateur n'a rien de dogmatique. Il ne porte pas de message. Sans histoire centrale il n'est qu'anecdotes qui touchent au général même s'il y a un narrateur. Les images « équilibrées » ne suivent pas une personne en particulier.

⁴³⁵ Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, op. cit., p. 122.

⁴³⁶ Siegfried KRACAUER, *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle*, op. cit., p. 15.

À travers son usage matériel, ce noir et blanc « *échappe à la catégorie* »⁴³⁷ formelle qu'elle soit optique ou sonore ce qui permet à ce film de refuser l'assujettissement à un genre (expérimental, fictionnel ou documentaire) en les confrontant tous et en les confondant. Marcel Mazé, découvrant *Le Goût du Koumiz* lors de l'élaboration de la programmation du Festival des Cinémas Différents de Paris s'exclama : « *Ce n'est pas du cinéma expérimental, mais c'est du cinéma différent.* » Son instinct était juste Le film croise cinéma classique d'un côté - documentaire parsemé de fiction - et de l'autre, cinéma expérimental - notamment en mélangeant des genres *a priori* peu plausibles -. Il se dégage de cette œuvre une immense force poétique. Citons quelques vers de *L'Art poétique* de Verlaine :

De la musique avant toute chose, / Et pour cela préfère l'Impair / Plus vague et plus soluble dans l'air, / Sans rien en lui qui pèse ou qui pose. / Car nous voulons la Nuance encor, / Pas la Couleur, rien que la nuance ! / Oh ! la nuance seule fiancée / Le rêve au rêve et la flûte au cor !⁴³⁸

Le poète ajoute « *Prends l'éloquence et tords-lui son cou !* »⁴³⁹ Ces injonctions s'accordent parfaitement aux enjeux du noir et blanc dans le film de Christiaens. Le cinéaste invalide ainsi toute logique figurative, pour que toutes les autres « nuances » de cette « bichromie » deviennent imaginables.

Le Goût du Koumiz incite à une méditation riche de possibles : en cela ce film est plus une *expérience* qu'une œuvre expérimentale, résistant aux classifications, à l'image de la pensée de Kracauer qui refuse toute démarche linéaire.

Le cinéma comme théorie et la théorie du cinéma se font écho. Le terme de *théorie* est à prendre au sens étymologique de « *science qui traite de la contemplation* »⁴⁴⁰ et s'oppose au poids de « *l'abstraction caractéristique de la condition contemporaine.* »⁴⁴¹ Kracauer ne cherche pas à enfermer son objet d'étude, ici

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 279.

⁴³⁸ Paul VERLAINE, « L'Art poétique (1874) » in, *Jadis et naguère (1884)*, Paris, Gallimard, 1979, p. 45.

⁴³⁹ *Ibid.*

⁴⁴⁰ 1) Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Théorie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/theorie>

2) L'étymologie du terme est suggérée par Philippe Despoix et Nia Perivolaropoulou. (Cf. Philippe DESPOIX et Nia PERIVOLAROPOULOU, « Introduction : Une théorie intempestive du cinéma », *Théorie du film, la rédemption de la réalité matérielle, op. cit.*, p. XVI.)

⁴⁴¹ *Ibid.*

le film, dans un agencement théorique flatteur et rassurant pour le lecteur. Il développe, au contraire, une pensée hélicoïdale qui fonctionne par palier, à l'image d'un cheminement en escalier.⁴⁴²

Les postulats émis par cet auteur lui permettent de déployer sa pensée, car il a le courage de s'en libérer dès qu'il peut fonctionner sans eux. Il s'émancipe ainsi de tout carcan et propose en permanence de nouvelles perspectives. Sa pensée n'est pas linéaire, mais circulaire et donc peu à la mode : elle permet de ne pas étouffer le film avec la théorie. L'auteur concède ainsi à son objet d'étude une existence autonome qui peut devenir sujet à débats loin d'un dogmatisme à la Breton ou à la Greenberg⁴⁴³.

Puisqu'elle fonctionne par strates et par couches, on pourrait parler d'une pensée en construction évolutive ne s'articulant que sur le paradoxe qui s'élabore au fur et à mesure. Elle est troublante pour une pensée cartésienne. À première vue, elle paraît dogmatique, mais le dogme est en permanence remis en cause, les contradictions se renversent et renforcent la théorie d'origine.

De même, le réalisateur se laisse surpasser par le réel : pas d'emprise de la théorie, mais apologie de la perte de contrôle absolu (cet enfermement stérile).

⁴⁴² Analogie d'autant plus intéressante que Kracauer fut un spécialiste d'architecture. (Il fit sa thèse sur les rampes d'escalier en arabesques du XVI^{ème} et XVII^{ème} siècles.)

⁴⁴³ Définissant le surréalisme ou l'expressionnisme abstrait à l'image d'un artiste (Dali pour Breton et Pollock pour Greenberg - Cf. Clement GREENBERG, *Art et culture : essais critiques* (1961), trad. Ann Hindry, Paris, Macula, 1988. -), restreignant ainsi le champ des arts à venir et celui de la pensée en général...

PARTIE 2

ANIMATION DE LA FICTION / AIMANTATION DES SENS DANS LE FILM ARGENTIQUE *IN ABSENTIA* DE STEPHEN ET TIMOTHY QUAY⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Cette partie a eu comme origine la communication suivante : Gabrielle REINER, « L'Expérience sensible du corps marionnettique dans le film *In Absentia* de Stephen et Timothy Quay », communication dans le cadre du colloque *Le Corps Marionnettique comme corps frontière*, Hélène Beauchamp, Élise Van Haesebroeck et Joëlle Nogues (dir.), Université Toulouse 2 - le Mirail, 13 Mai 2011.

INTRODUCTION DE LA DEUXIEME PARTIE

Après l'étude d'un noir et blanc en numérique « pleinairiste », nous allons nous intéresser aux expériences de noir et blanc en argentique réalisées en studio. *Le Goût du Koumiz* était une fiction *différente* dont le traitement chromatique mettait en crise la dimension documentaire des images cinématographiques. *In Absentia* de Stephen et Timothy Quay présente une hybridation entre animation et fiction.

Les deux frères mélangent pellicule noir et blanc et pellicule couleur. Nous allons voir que la polychromie qui s'immisce par moments dans le film vient soutenir un travail d'« animation de la lumière ». Celle-ci fragilise la fiction pour réfléchir la théâtralité et donc l'artificialité de toute suite d'images et donc de tout *mouvement* cinématographique.

En bouleversant un noir et blanc dominant traité de façon tout aussi particulière que les épisodes polychromes, les Quay renversent les pôles d'attraction entre dérégulation de la fiction et surgissement de l'animation. L'*animation* de la fiction induit une *aimantation* des sens, l'*aimantation* à un désir de narration *anime différemment* nos sens.

La description du *Goût du Koumiz* fut élaborée par touches impressionnistes en accord avec le processus créateur du film et de la pensée de Kracauer. Le socle théorique de l'auteur allemand étant acquis, nous allons nous plonger dans la description d'*In Absentia* pour en noter, au fur et à mesure, comme dans un carnet de bord, les dilemmes figuratifs. Ces interrogations seront développées dans un second temps. Nous mettrons alors en avant les relations musicales avec l'éclairage des images à l'origine de la « *plastique rythmique* »⁴⁴⁵ du film.

⁴⁴⁵ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 24.

A) DE L'INSTABILITE DES FIGURES
ET DE SES PROBLEMES MIMETIQUES ET DIEGETIQUES

- Crise figurative, spatiale et lumineuse

Le premier plan d'*In Absentia* présente des architectures lointaines qui se perdent dans la brume. L'intensité de la lumière augmente et baisse de manière irrégulière. Le titre apparaît, constitué de lettres blanches qui semblent venir de l'éclairage. Un faisceau lumineux ayant la forme d'un zeppelin se déplace dans le ciel.

Trois types d'éclairages se côtoient dans ce plan en noir et blanc. Le premier évoque le jour qui se lève, le deuxième fait penser à un phare. Tous deux font disparaître ou réapparaître les bâtiments par intermittence. D'autres lumières enfin, au lieu de rendre visibles les alentours, paraissent prendre elles-mêmes des traits figuratifs tels ceux du « dirigeable » précédemment cité. Un flottement s'instaure entre figures et sources lumineuses qui se révèlent les une et les autres aussi irrégulières qu'incroyables.

Dans ce paysage « improbable » où, « *de vives "percées" de lumières voisinent avec du "diffus"* », ⁴⁴⁶ s'intercale une tête de femme vue de dos et relevant la nuque, mais le décor précédent revient sans lui laisser le temps de finir son mouvement. Le raccord entre les deux « types » d'images n'est pas fluide d'autant que la femme est montrée sur un fond vaporeux au gris légèrement plus clair que l'autre « décor » et, qu'au contraire de celui-ci, aucune autre source lumineuse ponctuelle n'interfère avec l'éclairage général. La femme penche à nouveau la tête, cette fois-ci en avant, et l'ancien décor réapparaît, ne laissant toujours pas son geste aboutir, accentuant dans la visibilité de ce raccord l'hétérogénéité des deux images.

Les lumières faiblissent alors, permettant, à travers un fondu au noir, de passer de l'espace architecturé à un ciel nuageux où se cache quelque pleine lune lointaine. La caméra opère un mouvement descendant et montre deux sommets d'arbres qui encadrent la façade d'une maison à contre-jour, ne laissant quasiment apparaître qu'une épure qui unifie tous ces éléments en un magma d'un noir profond et sans relief. Seuls de simples carrés noirs suggèrent la percée de fenêtres.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 74.

La lumière augmente très rapidement comme si le jour se levait en accéléré pour se stabiliser et laisser « la place » à une lumière qui « sort » d'une des fenêtres aveuglant petit à petit cette façade : la figuration semble ne pas résister face à cette « boule de lumière » dont l'« *effacement [maxi] solaire* »⁴⁴⁷ présente « *une blancheur diluant* ».⁴⁴⁸

L'« envahissement » lumineux n'a pourtant pas le temps de se propager dans l'entièreté de l'image. Un gros plan en contre-plongée le « remplace » présentant en son centre un autre cercle lumineux qui pourrait faire penser à la boule de lumière précédente, prise sous un autre angle. Devant ce cercle, des jambes, dont les pieds bottés sont amarrés à des espèces d'étriers, oscillent régulièrement dans le vide. Aucun buste ou visage n'est visible, la vue étant légèrement en contre-plongée.

Nous revenons sur l'image des architectures et à ses lumières disparates suivies d'un plan de maison ressemblant à la façade précédente, en plus sommaire. Le passage d'un plan à l'autre se fait par l'intermédiaire de l'éclairage en direction d'une des fenêtres de la maison qui instaure une étrange unité spatiale des lieux.

Des jambes apparaissent à un des balcons de la demeure, identiques aux précédentes... Une lumière balaie le mur de la maison de type « sommaire » à plusieurs reprises tandis que plusieurs plans serrés en montrent les fenêtres. Une présence, sous la forme d'une ombre fugace, se devine à l'une d'entre elles, puis disparaît. Les battants de l'oculus se mettent alors à s'ouvrir et se fermer tout seuls. Les jambes du balcon, un instant immobiles, recommencent à se balancer selon une régularité obsessionnelle.

Des petits ballons passent près d'une fenêtre, s'en écartent, comme propulsés par les battants qui claquent (bien qu'ils n'entrent à aucun moment en contact avec eux.) puis atterrissent sur une nappe couverte de faux plis.

En « liant » l'espace de la nappe aux autres « décors » le vol de ces ballons suit, là encore, un chemin qui ne tient pas compte d'une perspective aristotélicienne ; la table couverte de la nappe semble être « hors » de la maison. À la franche confusion entre objets animés et inanimés s'ajoute une distinction de plus en plus problématique entre espace intérieur et extérieur, privilégiant des « arythmies » formelles.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁴⁸ *Ibid.*

Ainsi, d'un autre fondu noir se distinguent petit à petit un verre et une feuille de papier immaculée sur la nappe précédente qui est, elle, d'un blanc crème. Les plis du tissu et surtout le format de la feuille (en bas à gauche dans le plan en train de s'éclairer) rappellent l'angle des fenêtres présentes (en haut à droite du plan antérieur). La répétition des formes se décline dans le temps et dans l'espace comme la « boule de lumière » indiquée plus haut.

Un élément inconnu surgit, un court laps de temps ; nous comprendrons « après-coup » que c'est une phalange d'une des mains de la femme en très gros plan ; puis un panneau vers la gauche présente un taille-crayon géant.

Des taches abstraites apparaissent qui sont en fait des traces sur un sol menant à une porte. Une ombre s'esquisse dans l'embrasure. Deux crayons passent dessous, comme si quelqu'un les avait fait rouler, et « se propulsent spontanément » sur la nappe. Ils effectuent un tour sur eux-mêmes dans le vide et l'un des deux vient s'insérer dans la main de la femme comme sous l'effet d'une attraction magnétique. Lorsqu'elle s'en empare, l'objet se fige un bref instant puis se propulse en l'air et tombe enfin sur ses genoux, perdant d'un coup son insolite mobilité.

La main de la femme reprend le crayon pour l'affûter. Le taille-crayon vient à être éclairé de « mille-feux ». Les doigts ôtent les copeaux du crayon qui tombent à terre au pied du fauteuil où la protagoniste se trouve assise. L'action se répète. La « chute » des copeaux de crayons s'accompagne d'une auréole de lumière « ombrée » de bleu « entachant » à chaque fois un instant le noir et blanc de l'émulsion argentique. Pour finir, une fugace silhouette de dos avec des cornes œuvre à une table dans la même polychromie où le bleu « lumineux » domine.

Retour au noir et blanc avec un plan où une lumière directionnelle fait émerger de la pénombre des pans de mur où se devinent un cadre vide, le cadran d'une horloge aux aiguilles figées et enfin la serrure d'une porte. L'espace que cette dernière délimite est-il extérieur ou intérieur à ces lieux incertains ?

L'apparition d'une double fenêtre accentue cette impression de perte de perspective comme dans un palais des glaces de fête foraine. Les reflets qu'on trouverait

dans un miroir traditionnel ne semblent toutefois pouvoir exister. La lumière n'est littéralement pas éclairante et « *fonctionne presque comme un personnage* »⁴⁴⁹ à part entière. Elle balaie ces espaces et ces objets pour revenir sur la façade de la maison où les jambes tombant d'un balcon sont cette fois immobiles. Puis revient la fenêtre aux doubles battants. Une lueur se propage éclairant l'intérieur d'une pièce dotée d'une horloge monumentale : on reconnaît le cadran précédemment montré en gros plan. La lumière s'intensifie et brouille les figures ; revoilà les architectures du début du film d'abord dans la pénombre puis éclairées de façon spasmodique. Un travelling permet ensuite de passer dans l'entrebâillement de la fenêtre dont les doubles battants provoquent à nouveau une perception ambiguë de l'intérieur et de l'extérieur. Le mouvement d'immersion de la caméra qui traverse cette fenêtre entrouverte s'arrête pourtant ; nous revenons encore une fois sur le plan large des architectures.

**- Une femme au cœur de fragments noir et blanc et
une marionnette auréolée de bleu**

Si au départ les événements ne semblent pas avoir de liens entre eux, par recoupement, l'élément figuratif principal du film devient petit à petit cette femme. Nous revoyons sa main qui se pose sur un cahier, elle y installe son crayon taillé pour essayer d'écrire. Immédiatement après leur exécution, les lignes tracées sur la page sont comme estompées ou effacées avec l'extrémité de ses doigts. Les ongles maculés de noir suggèrent un acharnement particulier. Les actes de cette femme semblent difficiles, laborieux, ce que corrobore sa gestuelle trop précautionneuse ou trop brusque. La pointe du crayon finit par transpercer le papier et se casser. L'objet doit être taillé à nouveau.

Dans le même « temps », par un montage alterné, la silhouette cornue se révèle être une marionnette. La durée des plans facilite alors cette découverte. Au cœur d'une image toujours colorée, elle semble récupérer les épluchures et les mines de crayons cassées, puis élabore un étrange travail de recyclage en les écrasant sous ses sabots de diabolin. La poudre ainsi obtenue donne naissance à de nouvelles mines qui se

⁴⁴⁹ Remarque d'André Habib au cours d'un entretien avec les deux cinéastes. (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*)

redressent et paraissent « réellement » prendre vie, agitées de convulsions, comme effrayées.

En parallèle, la femme s'empare des mines de crayons et les « plante » sur la corniche d'une fenêtre. Les mines ont des aspérités plus aiguës qu'elles ne devraient et suggèrent des missiles ou des flèches miniatures, acérées. La femme installe sur la corniche une énième mine, la plantant dans ce parterre par son extrémité pointue, comme inconsciente du danger. Elle referme le battant de la fenêtre et essuie ses mains maculées de graphite, regarde au loin et semble attendre. La lumière rasante éclaire les mines. La femme nettoie un des carreaux de la fenêtre avec un torchon qui s'est posé, comme le crayon avant lui, de lui-même dans sa main. Elle continue à attendre.

La marionnette fait apparaître de sous ses sabots une trace rouge sang. Tout le haut de son corps s'incline alors en arrière en signe d'affliction. L'impression funeste liée aux mines de crayons se précise.

La femme nettoie encore un carreau pour mieux observer, semble-t-il, son étrange plantation. Cependant une suite d'images qui la présentent en train de se propulser de son siège vers la fenêtre qui s'éclaire de façon chaotique, vient contredire cette impression. Serait-il question d'une attente mystique, loin du défilement conventionnel du temps et de son « rythme nyctéméral » ?

Le plan des architectures revient ainsi que celui de l'horloge inanimée dont le cadran, comme abrasé, évoque l'érosion du temps, renforçant ainsi l'idée d'une lumière originelle, annonciatrice. Néanmoins en nettoyant ses carreaux la femme renvoie à un quotidien familier auquel elle n'a pas renoncé. Si l'espace est disloqué, certaines limites d'un intérieur bien à soi sont par moment relativement bien définies.

À un problème d'espace, s'ajoute un dilemme chromatique, lorsque l'étrange figurine de la marionnette se manifeste. Quel rapport a-t-elle avec la femme régnant sur un univers noir et blanc ? Serait-ce un élément parasite ou une compagne de route ?

S'ils ne sont jamais réunis dans le même plan, une étrange relation s'installe entre les deux protagonistes. Les gestes de la femme sont mécaniques à l'instar de ceux de la marionnette... Est-ce l'expression de quelque rite ésotérique, de quelque pacte faustien ? Les deux types d'images sont-ils comme deux versants d'une même action avec d'un côté le personnage achromatique de la femme et de l'autre cette chimère colorée ?

Le spectateur tente de s'adapter au rythme et aux variations d'échelle et d'éclairage, mais l'apparition de la couleur vient le perturber. Ces fugaces moments colorés interpellent. La perception des corps comme de l'espace qu'ils occupent pose problème. Rien n'est délimité avec précision jusqu'au noir et blanc « brisé » par l'arrivée de la couleur. Un imaginaire coloré s'« incarnerait-il » dans la méphistophélique marionnette ?

La femme est à nouveau à sa table de travail. Sa curieuse gestuelle souligne toujours un engagement corporel inhabituel. Elle se trouve soudain munie de trois bras et arrête d'écrire, plongée dans ses pensées. Par delà le fait que l'écriture induit la remémoration, le processus conduirait-il au délire ? Aurait-il déclenché ces hallucinations *kinesthésiques*⁴⁵⁰ ?

La femme se masse le cou et le dos, avec des mains qui ne sont pas les siennes ; l'« apparition » de ces gestes trop fugaces est d'ailleurs impossible physiquement parlant.⁴⁵¹

Cette démultiplication anatomique n'est qu'intermittente, mais les mouvements maladroits de la femme semblent en permanence comme freinés par des éléments invisibles. Elle est agitée de spasmes nerveux. Ses mains butent souvent sur son travail d'écriture et l'une d'elles en vient même à chuter brusquement, suggérant une paralysie hystérique.

Les bras caressants évoquent une expérience de possession. Ses propres doigts paraissent parfois dotés d'une vie autonome qui n'a plus rien d'humain, telles des larves grouillantes. Ses mains semblent vouloir prendre la place du crayon comme si elle écrivait avec son corps, avec ses ongles.

D'une gestuelle « mécanique », on retourne à un vivant trop organique qui donne une impression bestiale. Ces doigts s'inscrivent comme des fragments tellement

⁴⁵⁰ Kinesthésique : « qui concerne la sensation de mouvement des parties du corps. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Kinesthésique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/kinesthesique>)

⁴⁵¹ Pierre Janet est un des premiers à parler d'« hallucination kinesthésique ». À sa suite le spectateur peut se demander au regard du film : « Nous aurons à rechercher s'il s'agit là de véritables hallucinations kinesthésiques, notons seulement ici la forme d'image kinesthésique que prend l'obsession. » (Pierre JANET, *Les Obsessions et la psychasthénie : tome I : Analyse des symptômes*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2005 p. 16.)

hors de proportion qu'ils en sont « défigurés » ; aberrantes parties détruisant l'harmonie globale. Le recouplement avec une anatomie humaine dans sa complétude est aux limites de l'impossible.

On pense à la photographie de Jacques-André Boiffard intitulée *Gros orteil, sujet féminin, 24 ans*, publiée dans la revue *Documents* pour illustrer un article rédigé par Bataille⁴⁵². Cette photographie, comme les images en mouvement du film, à travers l'utilisation du gros plan, déforme un idéal de beauté attendu. L'indécision entre forme humaine et grouillement animal redouble ce chavirement de l'informe. L'axe vertical de l'intelligence, de l'âme est oublié au profit du corps. Trop concret pour être admis, ce dernier ne peut séduire que dans l'horreur. La perception est défigurée par la possibilité du contact, tout comme les doigts se maculent d'encre au contact de l'écriture. Le résidu matériel des taches de la mine de plomb renvoie au pictural, à un espace charnel recouvrant l'espace visible. La forme graphique du texte est brouillée par la matière amorphe. Corps et texture inscrite sur le papier se confondent, accentuant l'impression d'une femme écrivant directement avec ses mains. L'acte d'écrire donnant naissance à cette écriture incarnée servirait-il de rempart à un univers inhospitalier ?

A contrario, on peut se demander si ce qu'écrit cette femme ne lui est pas dicté ? L'aspect continu des traits joignant les mots entre eux, tout comme le fait de couvrir des pages de cahier d'une écriture indéchiffrable, suggérerait presque le tracé d'un sismographe ; la femme ne serait alors que le transcripteur de ce texte, le scribe. Assiste-t-elle malgré elle à une expérience de dépersonnalisation de son propre corps ?

La femme donne l'impression de se battre pour « domestiquer » des crayons rebelles dans le but d'écrire. Elle lutte autant avec les outils qui l'entourent qu'avec son corps.

Surviennent des moments d'accablement. Les mains sur la tête, la femme est prostrée sur sa table. Puis elle se lève du fauteuil, s'accroupit. Cherche-t-elle un crayon tombé à terre ? Nous apercevons pour la première et dernière fois son visage, mais celui-ci, éclairé à contre-jour, ne permet pas de saisir une quelconque expression qui pourrait renseigner sur son état d'esprit.

⁴⁵² Georges BATAILLE, « *Le gros orteil* » in, *Document*, n° 6, 1929, pp. 297-302. (La photographie de Boiffard se trouve à la page 298 de la revue. Elle est reproduite dans l'ouvrage *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 2001, p. 55.)

Le plancher, jonché de copeaux, rend vaine toute recherche. La femme émerge pourtant du sol avec quelque chose d'indéterminé en main et se remet à écrire. La relation aux crayons devient cruciale.

Ainsi, ces derniers semblent parfois faire « corps » avec la femme comme une prothèse, une extension complexe d'elle-même tandis que le bras surnuméraire serait à percevoir littéralement comme un membre-fantôme, soutenant et freinant tout à la fois ses mouvements.

Un sourd combat opposerait-il la femme au taille-crayon, qui submerge le sol de détrit^{us}, et à ces mines aux pointes mortelles ? En perdant leur utilité fonctionnelle, les mines des crayons semblent douées de vie et redoublent la confusion entre matière et corps qui s'ajoute à celle entre corps et décor.

L'écriture de ce texte se répète comme une « litanie » qui produirait des sensations et perceptions doubles, impressions induites par des ruptures d'échelle de plus en plus récurrentes et par l'éclairage tout aussi variable et déstabilisant.

Seuls les plans où les crayons s'animent ou ceux qui présentent la femme sont dans un éclairage, certes violent, mais uniforme. Néanmoins le fait de tailler les crayons fait basculer l'éclairage et dramatise le geste. Filmé en gros plan, le taille-crayon ne cesse d'accrocher la lumière, tout comme les crayons avant lui, pour devenir une simple surface blanche sans détails. Les crayons subissent un sort identique.

La dimension tactile interpelle, faisant écho aux mains de la femme et à leur gestuelle par moment monstrueuse. D'autant que, nous l'avons noté, celles-ci semblent arriver à faire bouger ces crayons qui résistent puis finissent néanmoins par lui obéir comme par télépathie...

Les mouvements du corps de la femme, comme ceux de la lumière, très lents ou très précipités sont irréalisables *in vivo*. Au lieu d'énoncer que « les lumières » de l'esprit sont en crise, le film ne proposerait-il pas d'autres perceptions, d'autres alternatives moins manichéennes ?

Dans *In Absentia*, la lumière circule d'un espace à un autre de plus en plus brusquement. Passant parfois *crescendo* de l'éclairage à l'incandescence, elle a des impacts différents dans l'espace qui se subdivise en divers lieux. La coprésence de ces éclairages et leurs variations jumelées dialoguent avec un éclatement des lieux et des figures décentrées, qui s'animent ou se désagrègent pareillement.

La notion d'absence énoncée par le titre du film renverrait principalement à une perception instable. Néanmoins, l'expression latine *In Absentia* se traduirait en français de façon plus précise par : « *en l'absence de la personne intéressée* »⁴⁵³ (le référent à un individu étant implicite). De façon première « *la praesentia in absentia (...) définit en propre la pratique épistolaire* ». ⁴⁵⁴ On pense alors au destinataire de l'écrit qui paraît doublement « absent » puisqu'il ne pourrait pas lire le texte illisible.

Les états d'« absence » de la femme contamineraient-ils la stabilité de la lumière et donc la perception normée des figures, à l'image et entre chacune d'elles ? La *lumière* s'infiltrant et ponctuant chaque image exprimerait-elle le ressenti de l'héroïne induisant une liaison *affective* entre chaque plan ? Ces images noir et blanc seraient-elles à considérer comme des ouvertures, non pas sur le monde en soi, mais sur un monde intérieur déjà symbolisé par les fenêtres donnant sur d'autres fenêtres ? Suggèrent-elles certaines affections de la pensée ? L'imaginaire concurrencerait-il une perception prétendument rationnelle invalidée par cette spatialisation plurielle ?

Que la mine de crayons se casse, que des mains étrangères touchent le corps de la femme, des rideaux claquent aux balcons, comme si toute raison fuyait de ces fenêtres ouvertes à tout vent. Nous sommes en pleine correspondance architecturale autant qu'épistolaire, au cœur d'un espace dédaléen, mais aucun fil d'Ariane n'est là pour nous guider. Le temps n'est d'ailleurs plus mesurable puisque les aiguilles de l'horloge délabrée sont immobilisées.

À la fin du film, une page se substitue au cahier, puis, mise sous enveloppe, elle est « postée » dans la caisse de l'horloge. La curieuse missive atterrit sur une pile conséquente d'autres lettres. Après avoir effectué cet envoi singulier, la femme s'autorise à bouger manuellement les aiguilles statiques de l'horloge. Les lettres se trouvent en lieu et place du balancier comme si le temps de l'écriture et les vingt-quatre heures d'une journée concordaient. La temporalité et donc la narration seraient-elles imputables à la logique subjective de la femme qui remonterait ou descendrait le

⁴⁵³ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : In absentia » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/inabsentia>

⁴⁵⁴ Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté » in, *Camenae* n° 2 – juin 2008, p. 1. [En ligne], URL : http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/F_Oudin.pdf
La pratique épistolaire se développe au Moyen Âge. C'est pourquoi l'article de la médiéviste Fanny Oudin sera mentionné plusieurs fois à pour analyser le texte manuscrit au cœur du film *In Absentia*.

temps ? Les images nimbées de flou pourraient symboliser les souvenirs traumatiques qui l'habitent. Ces visions improbables seraient bien les siennes. Juste après ce « changement d'heure », le plan des architectures revient. Or, l'image n'est plus en noir et blanc comme auparavant, mais en couleurs : elle présente une lumière exceptionnellement bleue. L'éclairage coloré attesterait de quelque souvenir confus.

L'image des architectures disparaît alors dans une nappe de lumière restée bleue, puis nous retrouvons les mains de la femme posées devant une table où s'étage une multitude de petits tiroirs. Elle a en sa possession un instrument (peut-être une agrafeuse ?) dont la surface métallisée semble avoir été la source de la lumière irrégulière dans le plan précédent des architectures.

La seule et unique relation entre les deux univers se fait, là encore, de façon indirecte, par la lumière. Néanmoins cette fois-ci, la gestuelle de la femme en est visiblement l'origine, suggérant rétrospectivement une relation similaire avec tous les éclairages des images précédentes et serait donc de façon générale la manifestation d'« *une lumière intérieure* ». ⁴⁵⁵

L'objet indéfini, en bougeant dans ses mains, aurait-il pour seule fonction de provoquer des lumières disparates et d'« éclairer » tout en « recréant » des images mentales ? La femme repose le mystérieux ustensile sans s'en être servi, autrement ; ce qui renforce cette idée.

Elle prend alors dans un des tiroirs deux crayons après avoir regardé son bracelet-montre. L'heure qui y est indiquée ne correspond pas à celle de l'horloge. (Est elle même en état de marche ou à l'arrêt ? Cet unique plan ne permet pas de le savoir.) En tout cas il est « l'heure » d'écrire à nouveau.

Dans le « même temps » de cette prise de crayons et de « perceptions » diverses des heures comptées, la femme entend des pas hors de la pièce. On perçoit les pieds d'une personne puis une main se penche et va glisser les crayons sous la porte évoquant en miroir ceux arrivés par le même chemin au début du film.

La figuration est alors hachée par un plan noir pendant qu'un son distordu d'infra-basses dramatise le geste en suspens. Le plan noir finit par présenter le générique du film au moment où les crayons ne sont plus dans les mains du deuxième

⁴⁵⁵ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 40.

personnage. Le générique se termine puis cède « enfin » la place à l'arrivée des crayons dans la pièce. Nous revenons alors sur les pieds de l'« autre » personnage s'éloignant.

La femme a-t-elle l'impression qu'une autre personne lui donne les crayons alors que c'est elle qui s'en empare ? Ce plan, pris hors de la pièce où la femme écrit, attesterait-il d'une perception, si ce n'est « objective », du moins inversée par rapport à celle générale du film qui présenterait une vision subjective ?

- Récits gigognes

Entre le message « halluciné » de la femme qui est associé à l'impression de dictée du texte écrit et les pas de la pièce à côté, l'idée de paranoïa règne et s'opposerait à un extérieur, à un hors-chambre sans folie. Rien n'est pourtant affirmé. Le film refuse de faire « le point » entre deux types de catégorisation de toute façon discutables.

Le groupe d'images secondaires, composé de l'étrange marionnette et de plans aux couleurs singulières, instaure d'ailleurs un autre climat de malaise et brouille toute logique binaire. Le montage en alternance des deux types d'images fait basculer la double narration en un récit gigogne parmi d'autres. Le dédoublement se démultiplie en diverses alternatives de façon exponentielle.

Notons, en particulier, que la vue de la « première » maison fait penser à une façade gothique et n'a rien « à voir » avec les architectures « rétro-futuristes » évoquant plutôt la science-fiction. Dans le même ordre d'idée, les jambes se balançant pourraient être celles d'un enfant et se trouver en illustration d'un conte, mais des rires bien lugubres, par moments, se distinguent. Le film n'est pas destiné à un jeune public...

La texture musicale non mélodique laisse sourdre des cris, des ricanements nerveux. La bande-son redouble l'aspect « incohérent » de ce noir et blanc aux figures incertaines. Des paroles surgissent, mais restent toujours inintelligibles, les rires au loin sont bien peu communicatifs et intensifient la perception ambivalente du film. Le spectateur a même du mal à savoir s'il s'agit de voix féminines ou masculines. Celles-ci semblent flotter ; elles ne sont pas spécifiquement liées à la femme ou à la marionnette. En particulier, la présence récurrente des onomatopées « ai, ai, ai » se répétant au loin, murmurées comme une étrange litanie.

Le travail sonore s'émancipe de toute démarche mimétique pérenne. L'ambiance tant visuelle qu'auditive est des plus particulières. La catégorisation s'avère insoluble. Le spectateur est désemparé et ne sait que penser.

Le son témoignerait-il en définitive de la démence de la femme ? Hegel rappelle que « *le temps du son est aussi le temps du sujet, le temps pénètre dans le moi, le saisit dans son existence simple, le met en mouvement et l'entraîne dans son rythme cadencé...* »⁴⁵⁶

Si un lien s'établit entre la gestuelle d'« automate » de la femme et celle de la figurine, il renforce la structure en fragments du film et atteste de l'incertitude entre êtres vivants et êtres mécaniques. Les mouvements de la femme sont au diapason de ceux de la marionnette, serait-ce une preuve que l'automate est bien le fruit de son *imagination* ? Serait-ce à l'inverse la figurine qui « influe » sur la femme ? De façon plus générale : « *qu'est-ce que la marionnette fait au corps [vivant] ? Que fait le corps [vivant] à la marionnette ?* »⁴⁵⁷ ; si ce n'est induire une impression d'interpénétration ?

D'un problème de paternité-maternité, on passe à une similitude fraterne-sororale tout aussi ambiguë. De l'hérédité à la consanguinité, l'explication des mouvements désarticulés de la femme incite aux extrapolations.

Par delà toute tentative de catégorisation dans un genre préétabli, nous sommes vraiment en pleine *inquiétante étrangeté* dans la plus classique des acceptions : aux frontières équivoques entre éléments animés et fixes. N'oublions pas que la nouvelle d'Hoffmann, *L'Homme au sable* sert de base au fameux texte de Freud. Des liens peuvent se tisser entre le film sujet de notre étude et la nouvelle du dix-neuvième siècle où Nathanaël le héros de ce récit s'éprend d'Olympia qui n'est qu'un automate...⁴⁵⁸

⁴⁵⁶ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Esthétique (textes choisis par Claude Khodoss, 1953)*, Paris, P.U.F., 1998, p. 107.

⁴⁵⁷ Cf. Hélène BEAUCHAMP, Élise Van HAESEBROECK et Joëlle NOGUES, Texte de présentation du colloque « Le Corps Marionnettique comme corps frontière », Toulouse 2 - le Mirail, 13 Mai 2011. [En ligne], URL : http://www.fabula.org/actualites/le-corps-marionnettique-comme-corps-frontiere_41662.php

⁴⁵⁸ Stephen et Timothy Quay ont eux aussi proposé, en 2000, une version du conte d'Hoffmann : *The Sandman*. Néanmoins lorsqu'André Habib interroge les deux réalisateurs sur le lien entre le texte de Freud et celui d'Hoffmann, ils répondent : « *Non [nous ne le savions pas]. En fait, nous nous intéressons très peu à la psychologie à moins qu'il ne s'agisse de pathologie, de fétichisme. C'est l'aberration qui vous conduit dans un voyage loin du boulevard, de la rue principale, et qui vous entraîne dans ces*

L'écrivain affirme « *que la puissance ténébreuse, à laquelle nous nous donnons, crée souvent en nous des images si attrayantes, que nous produisons nous-mêmes le principe dévorant qui nous consume.* »⁴⁵⁹ L'*unheimlich* émanant du film induit aussi cet état d'ambivalence. Au-delà des interrogations que suscite l'hallucination du personnage féminin, le film interroge, de façon centrale, la croyance du spectateur envers les normes réalistes du cinéma.

Ce dernier vient à douter de ce qu'il perçoit. Ce corps « *marionnettique* »⁴⁶⁰ est aussi un corps vivant. D'autant que l'actrice n'adopte pas en permanence un jeu « *marionnettisé* »⁴⁶¹ : ses gestes, nous l'avons dit, perdent leur aspect mécanique quand le film présente des gros plans de ses mains en train d'écrire. De la machine « surhumaine » on passe à l'animalité « sous-humaine » tout aussi *inquiétante* pour le spectateur.

Des membres séparés (...) recèlent un extraordinaire potentiel d'inquiétante étrangeté, surtout lorsque (...) il leur est accordé par-dessus le marché une activité autonome. Nous savons déjà que cette inquiétante étrangeté-là découle de la proximité du complexe de castration.⁴⁶²

analyse Freud.

Si affirmer que ces images produisent sur le spectateur des angoisses de nature sexuelle est peut-être quelque peu radical, on ne peut douter qu'un certain érotisme s'en dégage. L'acte d'écrire comme source d'hallucination est-il à l'origine d'une force vitale ? En ce sens il entretiendrait bien une relation avec Éros autant qu'avec Thanatos. L'écriture est un moyen de reproduction comme un autre.

La pensée permet de concrétiser et d'animer l'inanimé : traitement classique dans la littérature fantastique et définition possible de l'*inquiétante étrangeté*.⁴⁶³

ruelles, dans les caves, les greniers. » (*Ibid.*) Pur synchronisme donc à travers la recherche d'une œuvre tortueuse, labyrinthique opposée à toute linéarité convenue.

⁴⁵⁹ Ernst HOFFMANN, « L'Homme au sable (1816) » in, *Contes fantastiques*, tome II, Paris, Gallimard, 1980, p. 230.

⁴⁶⁰ Hélène BEAUCHAMP, Élise Van HAESEBROECK et Joëlle NOGUES, Texte de présentation du colloque « Le Corps Marionnettique comme corps frontière », *op. cit.*

⁴⁶¹ *Ibid.*

⁴⁶² Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, *op. cit.*, p. 250.

⁴⁶³ Selon le théoricien de la littérature Tzvetan Todorov, le fantastique ne serait présent que dans l'hésitation entre l'acceptation du surnaturel en tant que tel et une tentative d'explication rationnelle.

Néanmoins, le fait de lier cette dernière à une production littéraire incite à proposer une autre approche, celle de la création *en acte*.

À l'absence du destinataire de ces lettres fait ainsi écho la déficience d'une narration pérenne. L'écriture de la femme s'« élargit-elle » au décor qui fait « éclore » l'automate androïde ? La lettre adopterait-elle une dimension de *prosopopée littéraire* et non plus rhétorique⁴⁶⁴ ? La dimension indéchiffrable du texte évoque bien cette chimère aux couleurs incertaines. L'*héroïne* du film en noir et blanc serait-elle l'*auteur* du film polychrome ? En restant comme aveugle à la présence de la marionnette pendant tout le film, l'hypothèse se justifierait...

« *Imagination est synonyme de représentation* »⁴⁶⁵ et « *dans le domaine des Beaux-Arts, imagination [est aussi] synonyme de création.* »⁴⁶⁶ Le mot *image* vient du latin : « *imaginatio, vision.* »⁴⁶⁷ Le fantasme est une vision mentale, c'est donc aussi l'imagination de la femme qui, à travers la marionnette, exprimerait son existence.

D'après Baudelaire, « *l'imagination est une qualité quasi divine, qui perçoit tout d'abord, en dehors des méthodes philosophiques, les rapports intimes et secrets des*

Todorov définit ainsi ce genre littéraire : « *Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire ; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants : avec cette réserve qu'on le rencontre rarement. Le fantastique occupe le temps de cette incertitude ; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.* » (Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970, p. 29.)

⁴⁶⁴ La *prosopopée* « *consiste à faire parler les morts, les absents, les animaux, les inanimés et les abstractions.* » (Cf. Michèle AQUIEN et Georges MOLINIÉ, « *Entrée : Prosopopée* » in, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie générale française - Le Livre de Poche, 1999, p. 325.) Or, dans le film, la lettre permettrait ainsi, étymologiquement parlant, non plus de « faire parler », mais de « *fabriquer un visage* » qui serait celui de la marionnette et donc de « *personnifier* » en créant un « *masque de théâtre* », une chimère. (Cf. C.N.R.S. (éd.), « *id.* » in, [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/prosopopee>>)

⁴⁶⁵ *Id.*, « *Entrée : Imagination* » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 9, op. cit., p. 1153.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 1154.

⁴⁶⁷ *Ibid.*

choses, les correspondances et les analogies. »⁴⁶⁸ La femme dans le film est donc celle qui fantasme, qui se livre aux écarts de son imagination en créant des images. La plasticité des couleurs et des formes de son fantasme témoignerait de sa capacité d'imagination et de projection. Si on étudie la marionnette en tant que projection de l'imagination ou de l'esprit du personnage féminin, le biais de l'étude psychanalytique semble pertinent et réfléchit la question de l'*inquiétante étrangeté* dans le film avec la création d'une production graphique.⁴⁶⁹

Freud souligne que :

(...) l'analyse des cas d'inquiétante étrangeté nous a ramené à l'antique conception de l'animisme, qui était caractérisé par la tendance à peupler le monde d'esprits anthropomorphes, par la surestimation narcissique des processus psychiques propres, la toute-puissance des pensées et la technique fondée sur elles, l'attribution de vertus magiques soigneusement hiérarchisées à des personnes et à des choses étrangères (mana), ainsi que par toutes les créations par lesquelles le narcissisme illimité de cette période de l'évolution se mettait à l'abri de la contestation irrécusable que lui opposait la réalité.⁴⁷⁰

La certitude que l'écriture laisse une trace physique d'un imaginaire est ainsi en jeu de façon presque paradoxale. Si « *Le monde (...) est une scène / Dont tous les hommes, toutes les femmes / Ne sont que des acteurs* »⁴⁷¹ comme le proclame Jacques, protagoniste shakespearien de *Comme il vous plaira*, la marionnette serait-elle le personnage d'une pièce de théâtre, d'un « cinéma mental », définition possible du fantasme et donc de n'importe quelle forme d'hallucination en tant que « *reproduction d'une petite scène* »⁴⁷² ?

La « théâtralisation polychrome » de l'hallucination de la femme est-elle de l'ordre d'une révélation intime et inavouable, mise en scène exceptée ? Une confusion entre manifestation du fantasme et crise convulsive est mise en relation avec le jeu

⁴⁶⁸ Charles BAUDELAIRE, « Introduction » in, *Nouvelles Histoires extraordinaires* (1857), trad. de Charles Baudelaire, Gallimard, 1989, p. 13.

⁴⁶⁹ Ainsi, la femme observant des crayons qui s'animent pour venir se loger dans le creux de sa main, ne se demande plus, comme Lamartine, « *Objets inanimés, avez-vous donc une âme / qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ?* », mais en a acquis la certitude. (Alphonse DE LAMARTINE, « Milly ou la terre natale » in, *Harmonies poétiques et religieuses, Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, 1988, p. 395.)

⁴⁷⁰ Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, op. cit., p. 245.

⁴⁷¹ William SHAKESPEARE, *Comme il vous plaira* (1599), Paris, Le Livre de Poche, 2003, acte II, scène 7, p. 93.

⁴⁷² Sigmund FREUD, *Sur le rêve* (1901), trad. C. Heim (1967), Paris, Gallimard, 1988, p. 55.

d'une marionnette-comédienne. La lecture du fantasme et celle de l'acte créateur entrent en concurrence.

Le problème pour le spectateur est justement la dimension « infinie » du film puisqu'il n'est pas clôturé par un sens univoque. Cette absence de « sens unique » induit une inquiétude redoublée, en particulier par la marionnette, qui serait bien à percevoir comme une *anamorphose*⁴⁷³ du texte écrit. La curieuse « bestiole » exprime une *perspective dépravée* qui fait cohabiter l'inconciliable, à savoir la dimension fantastique et aberrante due à l'hallucination avec la liberté rendue possible à travers le processus de l'écriture.

La présence corporelle de la femme plus que sa figure, occultée de toutes les façons, illuminerait, enluminerait pourrait-on dire, le film. Un lien entre lumière, esprit illuminé⁴⁷⁴ et enluminure est envisageable dans la mesure où la femme écrit à la main...

Repensons à notre comparaison de ces doigts en gros plans avec la photographie de Boiffard. Georges Didi-Huberman se demande face à la célèbre image fixe : « *Qu'est-ce donc qui se joue, dans ce gros orteil imposé au beau milieu d'une "revue d'art", dans l'inconvenance de sa propre laideur et de sa propre disproportion, si ce n'est une mise hors de soi de l'esthétique classique en général ?* »⁴⁷⁵ On pourrait se demander la même chose pour les plans de Stephen et Timothy Quay. En quoi l'idée d'*incarnation* de l'acte de l'écriture remet-elle en cause « l'esthétique classique en général » ?

Dans le film, cette esthétique est mise en crise à travers des gros plans qui instaurent un jeu de fascination-répulsion. « *Le fascinant signifie ceci : celui qui voit ne peut plus détacher son regard (...).* »⁴⁷⁶ Le spectateur est autant subjugué que repoussé. Son regard intrusif est invalidé. Il ne perçoit d'ailleurs pas les écrits au début du film et lorsqu'ils deviennent visibles, ils ne sont pas lisibles ; le spectateur ne peut donc pas

⁴⁷³ « *L'anamorphose est un rébus, un monstre, un prodige* » explique Jurgis Baltrusaitis. (Cf. Jurgis BALTRUSAITIS, *Anamorphoses, tome II : Les Perspectives dépravées*, Paris, Flammarion, 1996, p. 7.)

⁴⁷⁴ Alekan insiste, de façon générale, sur un tel travail de la lumière. Selon lui : « "Éclairer", en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, "illuminer" ou mieux, "luminer" mot à imposer (...). » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 8.)

⁴⁷⁵ Georges DIDI-HUBERMAN, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, op. cit., p. 63.

⁴⁷⁶ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p. 120.

contester leur sens puisqu'il ne peut les lire, résultat lui suggérant un état et donc une œuvre à la fois *malsaine* - elle « *dénote (...), révèle une perversité intellectuelle [et] morale* »⁴⁷⁷ -, et *malséante* - elle « *choque [(...) en étant] contraire à la convention [(...) de] la bienséance* »⁴⁷⁸ -. Quelle est donc cette bienséance que l'on attend au cinéma ? Serait-ce celle d'une pratique narrative mise ici en défaut à travers la femme qui écrit ? La qualité de ces écrits serait-elle alors non pas de posséder un sens, mais de défendre une expérience littéralement habitée, libre par essence ?⁴⁷⁹

Les Quay reprennent et diversifient un certain culte du blason avec le motif de ces doigts en gros plan. Cette forme poétique se retrouve dans le montage à travers son aspect fragmentaire. Ne s'en servent-ils pas pour souligner la dimension autant charnelle que *cathartique* du processus d'écriture ?⁴⁸⁰ Si l'imaginaire de référence est le corps, celui-ci est aussi un espace de protection.

La notion de « *blason vient de bouclier.* »⁴⁸¹ Le blason en tant que bouclier renvoie évidemment à son sens premier, hérité du Moyen Âge, d'armoiries, mais on pourrait aussi se demander si la difformité ne serait pas aussi un procédé pour témoigner d'une revanche *graphologique* protégeant du monde extérieur ? En désarticulant la gestuelle féminine, les deux cinéastes remettent en cause sa représentation par des normes narratives. Le « monde extérieur » ne censure un comportement qu'à travers sa représentation, dont le cinéma est un des garants « moraux »...

- Générique de fin

Le générique de fin précisera certaines de ces suppositions qui s'avéreront non plus contradictoires, mais complémentaires. On peut y lire la dédicace suivante : « to

⁴⁷⁷ C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Malsain » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème}*, t. 11, op. cit., p. 268.

⁴⁷⁸ Id., « Entrée : Malséant », *ibid.*

⁴⁷⁹ Cet aspect illisible renforcerait la dimension onirique du film, car il est impossible de lire dans ses propres rêves. On pourrait aussi dire que le personnage féminin au cœur du film semble être dans un *rêve lucide* où il peut interagir avec ce qui l'entoure. (« *Dans le rêve lucide, le sujet atteint un niveau de conscience réflexive, celle de se voir rêver.* » explique Pierre Buser. - Pierre BUSER, *Cerveau de soi, cerveau de l'autre : neurobiologie, conscience et inconscient*, Paris, Odile Jacob, 1998 p. 300. -)

⁴⁸⁰ Pour les surréalistes le blason est une métaphore des désirs inconscients.

⁴⁸¹ C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Blason » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème}*, t. 4, op. cit., p. 571.

E H who lived and wrote to her husband from an asylum "Herzensschatzi komm" (Sweetheart come). »⁴⁸² Le texte indique donc que la femme a été enfermée dans un asile où elle a consacré son temps à écrire à un mari absent. Néanmoins, celle-ci est uniquement désignée par ses initiales énigmatiques : E H. Cet exergue ésotérique renforce, *in extenso*, le caractère impénétrable du film.⁴⁸³

Il est intéressant de noter que si la dédicace de Stephen et Timothy Quay est en anglais, la phrase écrite par la femme n'a pas été immédiatement traduite, les deux cinéastes ayant conservé l'allemand de l'expression d'origine. Au regard de la filmographie antérieure des deux frères⁴⁸⁴ et de l'aspect illisible de l'écriture de la femme, *In Absentia* évoque les *microgrammes* de Walser. L'étude de ces textes si particuliers peut être une nouvelle piste non négligeable pour appréhender le film.⁴⁸⁵ Ces « *textes notés au crayon en caractères minuscules* »⁴⁸⁶, écrits par cet auteur suisse de langue allemande dans les années 1920, étaient composés d'une écriture qui fut pendant longtemps perçue comme insensée, cryptée, indéchiffrable. Elle a pour Peter Utz une « *force très avancée, très expérimentale (...) dont la présentation graphique souligne la nature compacte, fermée, d'un corpus par ailleurs extrêmement hétérogène et ouvert quant à son contenu.* »⁴⁸⁷ Walser qualifie sa pratique de « *territoire du crayon* ». ⁴⁸⁸ Il s'explique à la troisième personne du singulier : « *En ce qui concerne l'auteur de ces lignes, il y eut un certain moment (...) où il se trouva pris d'une terrible,*

⁴⁸² Cela peut se traduire ainsi : « à E.H. qui vécut et écrivit à son mari d'un asile : "Herzensschatzi komm" ("Viens mon amour"). »

⁴⁸³ Derrière ces mystérieuses initiales se cache Emma Hauck. Cette personne « *a réellement existé. Elle fut enfermée dans un asile en Allemagne au début des années 1900.* » (Correspondance S. et T. Quay / G. Reiner, le 12 janvier 2011) Il ne faudrait toutefois pas attacher à cette anecdote autobiographique une trop grande importance : l'aspect « innommable » des initiales est revendiqué avant tout dans le film pour consacrer là encore l'« état d'absence » de la femme.

⁴⁸⁴ Stephen et Timothy Quay ont aussi adapté *L'institut Benjamenta* (1909) du même auteur en 1995. (Cf. Robert WALSER, *L'institut Benjamenta* (Jacob von Guten, 1909), trad. de Marthe Robert, Paris, Gallimard, 1981.)

⁴⁸⁵ Comme l'E H d'*In Absentia*, Robert Walser fut lui-aussi interné. L'écrivain séjourna pendant plus de vingt-cinq ans dans un asile psychiatrique, où il resta reclus (volontairement) de 1929 jusqu'à sa mort en 1956.

⁴⁸⁶ Peter UTZ, « Mystère et singulier bonheur des microgrammes » in, *Le Territoire du crayon - Microgrammes*, Éditions Zoé, Genève, 2008, p. 361.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 363.

⁴⁸⁸ Walser cité par *ibid.*, pp. 362-363.

*d'une effroyable aversion pour la plume. Pour moi, à l'aide du crayon, je pouvais mieux jouer, composer ; il me semblait que le plaisir d'écrire alors reprenait vie. »*⁴⁸⁹

L'analogie des manuscrits de Walser avec les lettres au cœur du film de Stephen et Timothy Quay est tentante. On pourrait ainsi lier les écrits « illisibles » de l'héroïne avec le « territoire des chromatismes » de la marionnette, car la femme élabore un travail calligraphique relevant autant du dessin que de l'écriture. En étant *in fine* illisible, et en filmant cette pratique bien avant d'en montrer l'aboutissement, les Quay suggèrent que le processus graphique serait plus important que son résultat.

Le choix d'utiliser uniquement des initiales pour mentionner cette femme dans la dédicace du générique permet de conserver son identité secrète. Cela évoque certains cachets apposés sur une lettre pour empêcher toute lecture indiscrete. En travaillant ainsi l'aporie, le film tout entier ne fait-il pas l'apologie de la pudeur et de choix de vie personnels⁴⁹⁰ ?

Nous allons voir que la question de « ces choix de vie » se retrouve dans la genèse du film ; de façon générale, on pourrait parler pour *In Absentia* d'un « territoire de l'émulsion », réfléchissant la narration à travers l'équivalent plastique de l'image informe tant en couleurs qu'en noir et blanc.

La pratique de l'écriture de la femme est aussi singulière que le traitement des chromatismes alternant bichromie et polychromie ; l'illisible étant le pendant d'un invisible, l'un et l'autre liés à un infigurable. Cela permettrait-il aux deux cinéastes, comme pour la femme avant eux de, selon la dernière phrase de Walser citée, « mieux jouer, composer [et ainsi faire qu'] un plaisir [graphique] reprenne vie » ?

Afin de répondre à cette question, il faut présenter les choix techniques d'éclairage des deux cinéastes et s'intéresser de façon plus approfondie au travail sonore d'*In Absentia* ; ce dernier étant à l'origine du traitement si particulier des figures du film.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 364.

⁴⁹⁰ Fanny Oudin, à propos de lettres scellées médiévales, indique que : « (...) par métonymie, le sceau représente la personne du mandataire et atteste son identité pour manifester sa volonté : il lie l'affirmation de l'intentionnalité au sein de la communication à celle de cette identité. » (Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *op. cit.*, p. 7.)

B) GENESE MUSICALE DU TRAITEMENT DES FIGURES

- Une commande de la BBC basée sur un morceau « impressionnant » et évocateur

En 2000, la BBC dans le cadre d'un programme intitulé *Sound on Film International*, propose à plusieurs cinéastes de réaliser une œuvre sur un morceau de musique particulier. Les frères Quay acceptent la commande et entreprennent un travail basé sur des images qui doivent naître d'une musique et non l'inverse.⁴⁹¹

Les conditions de réalisation suggèrent la logique du clip puisque la musique préexiste à l'image, au contraire du cinéma de fiction où elle vient généralement après l'image et le son. Néanmoins le morceau à partir duquel les deux cinéastes vont élaborer leur film est une composition de Stockhausen dont la durée (quasiment une vingtaine de minutes), l'absence de parole et de mélodie pour guider un éventuel récit excluent d'emblée l'illustration narrative.

Néanmoins, si celle-ci n'est pas envisageable, c'est essentiellement à cause de la nature même du morceau, créé à partir de l'enregistrement de bruits et de voix, considérablement déformés par un synthétiseur, qui leur a fait perdre tout rapport identificatoire à une forme figurative qu'elle soit mélodique, sémantique ou acoustique.⁴⁹²

La bande-son n'est cependant pas dénuée de structure. À partir d'un *drone*⁴⁹³ ambiant au bourdonnement significatif quasi-permanent, le son répétitif prend la forme

⁴⁹¹ 1) Les deux cinéastes racontent : « Ils [la BBC] ont choisi quatre compositeurs, et ont demandé à quatre réalisateurs de travailler à partir de leur musique. C'était une belle expérience. » (Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, *op. cit.*)

2) Les autres films de la série sont marqués par la rencontre artistique d'Hal Hartley et Louis Andriessen (*The New Math(s)*), Nicolas Roeg et Adrian Utley (*The Sound of Claudia Schiffer*), Werner Herzog et John Tavener (*Pilgrimage*).

⁴⁹² 1) Il s'agit des voix de Kathinka Pasveer (altiste et soprano, égérie du compositeur) et de Karlheinz Stockhausen lui-même tandis que le fils de ce dernier (Simon Stockhausen) est au synthétiseur.

2) les deux frères précisent « (...) nous étions les seuls à connaître Stockhausen. Nous devons créer un scénario autour de sa musique. (...) Nous travaillons toujours avec la musique en premier, donc ça ne nous a pas beaucoup dépayés. » (*Ibid.*).

⁴⁹³ Un drone est un son continu. Le terme vient de l'anglais et renvoie en premier lieu à un bourdon. (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Drone » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, *op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/drone/577084>>) Le vrombissement sourd et sans intermittence caractéristique de la présence de

d'une boucle qui varie progressivement pendant toute la composition et altère ainsi le timbre des voix et des sons de moins en moins identifiables. Ainsi, si des gouttes d'eau sont reconnaissables lors d'un fugace instant au début du morceau, une écoute mimétique plus poussée s'avère vite dérisoire.

« Premiers » auditeurs de ce morceau, les Quay sont spectateurs avant d'être « acteurs ». En l'écoutant pour la première fois, ils sont envahis par « *un torrent d'idées et de flashes visuels* »⁴⁹⁴. Comment retranscrire ces impressions ?

Ils commencent par travailler de manière intuitive pour tenter de préserver et de transmettre en images ces suggestions non hiérarchisées qui transparaissent à travers une construction très fragmentaire et éclatée.⁴⁹⁵

Plans nets et flous, corps « vivants » aux gestes d'automates et marionnettes hyperactives sont croisés avec un mélange de prises de vues réelles (« *live* »⁴⁹⁶) et d'images d'animation. Ces éléments ne semblent pas avoir de liens entre eux à part une lumière diffractée qui va jusqu'à « brûler » les motifs en les éclairant trop violemment ou les noie dans l'obscurité, les faisant ainsi disparaître.

Nous l'avons indiqué dans notre introduction générale, *cinématographe* signifie littéralement « écriture du mouvement ». Ce mouvement serait-il pour les deux frères celui de la transmission partielle d'une forme et d'une couleur à travers la variation de son éclairage ? La lumière poserait alors une question centrale : cette lumière « hors-

cet insecte a induit son deuxième sens musical, celui-ci faisant ainsi écho à la définition plus générale d'un bourdonnement qui n'est qu'un « *murmure produit par la réunion d'un grand nombre de voix humaines indistinctes* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Bourdonnement » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/bourdonnement>>)

⁴⁹⁴ Entretien S. et T. Quay / R. Aita, Trieste, le 30 septembre 2001. (Cf. Roberto AITA, « Brothers Quay : *In Absentia* » in, *Off Screen*. [En ligne], URL : <http://www.horschamp.qc.ca/new_offscreen/quay.html>)

⁴⁹⁵ Stephen Quay insiste : « *Nous sommes très intuitifs lorsque nous travaillons, nous avons constamment les mains à l'ouvrage. Nous construisons des décors, nous travaillons beaucoup avec nos mains. Timothy est là. Il part de la gauche, moi de la droite, et nous tentons de nous retrouver au milieu. En travaillant de cette manière, les films naissent organiquement. Très rapidement, nous divisons le décor. Nous sommes en constante exploration. Mais tout au fond, nous avons un scénario intérieur qui nous dit : "Ceci marcherait bien comme ça, et pour telle raison". Et la musique met une pression à cet endroit-là, c'est donnant donnant. Vous comprenez maintenant dans quelle confusion on travaille (rires). C'est habituellement très confus, avec des charges de pulsions violentes.* » (Entretien *id.* / A. Habib, *op. cit.*)

⁴⁹⁶ Entretien *id.* / C. Giraud, *op. cit.*

norme » montrant non pas ce qui est vu, mais dévoilant ce qui est caché. Quelle sensation peut-on avoir de l'invisible et donc du latent ?⁴⁹⁷

- Collages musicaux

En partant de plusieurs propositions, Stephen et Timothy Quay finissent par en choisir une principale tout en conservant les autres. Le film retrace ce cheminement. Au départ rien ne semble être cohérent, puis les images s'ordonnent progressivement en une histoire principale et d'autres secondaires. L'image fait écho à la construction musicale où les voix prennent de plus en plus d'importance tout comme l'histoire de la femme finit par l'emporter sur les autres récits. Les deux cinéastes parlent de « collages » élaborés sans plan établi venant s'harmoniser avec la musique.⁴⁹⁸

Stockhausen a nommé son morceau *Zwei Paare*,⁴⁹⁹ ce qui signifie « deux couples » en allemand. On pense à la dualité entre voix féminine et voix masculine déformées tout au long de la composition pour perdre toute relation sexuée. La quête d'harmonisation entre ces deux couples n'organiserait-elle pas la composition du morceau afin d'obtenir deux figures en parfaite correspondance ?

⁴⁹⁷ 1) André Habib le souligne : « *Ce qui est dans l'obscurité, ce qui est hors foyer, est aussi important dans vos films, il est porteur de sens.* [Ce à quoi les deux frères répondent :] *Oui. Les espaces négatifs deviennent des espaces positifs.* » (Entretien *id.* / A. Habib, *op. cit.*)

2) Aumont indique que « *Parler de lumière pour parler de cinéma, c'est presque un truisme.* » (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, *op. cit.*, p. 7.) Il rappelle à propos de celle-ci qu'« *En son absence nous devons "allumer la lumière" - expression merveilleuse est redondante qui ne dit rien d'autre que "la lumière est (la lumière)". La lumière conditionne la visibilité du monde est cependant, elle-même n'est pas visible.* » (*Ibid.*, p. 6.) Le traitement des lumières d'*In Absentia* prend à contre-pied cet énoncé puisque les frères Quay cherchent un éclairage « outrageant » les normes figuratives.

⁴⁹⁸ Stephen et Timothy Quay détaillent leur mode de création ainsi : « *Quand Channel 4 a accepté notre proposition, nous avons commencé à créer les décors, à partir d'intuitions. Nous nous concertons. C'est comme un collage à partir duquel nous construisons quelque chose. Notre studio est comme un laboratoire dans lequel nous découvrons sans cesse de nouvelles choses. (...) C'est très ouvert à l'exploration, une scène en amène une autre, et ça devient plus intense. Le film grandit chaque jour, on monte le film, on reprend les rushes, on monte la musique, et la musique nous dit que ça marche.* » (Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, *op. cit.*)

⁴⁹⁹ Karlheinz STOCKHAUSEN, « *Zwei Paare (Two Couples)*, 19'18, 1992-1999 » in, album *Europa-Gruss / Stop Und Start / Zwei Paare / Komet / Licht-Ruf*, Allemagne, 2003.

En effet, si *Zwei Paare* ne suit pas une chronologie linéaire, il faut signaler qu'un renversement s'effectue. Le *sample*⁵⁰⁰ mène à l'inversion du rapport entre bruits et voix. Ces dernières, tout en devenant de plus en plus inintelligibles prennent progressivement plus de place comme se nourrissant de leur déformation par l'instrument de musique. C'est cette sourde évolution, quasiment imperceptible à la première écoute, que les deux cinéastes souhaitent rendre patente à l'image. Un lien tenu va se tisser entre l'image et le son.⁵⁰¹

À partir d'éléments contradictoires comme la prise de vue traditionnelle ou l'image animée avec des plans nets et flous, les deux frères jouent, eux aussi, sur des couples opposés. Ces derniers font ainsi écho aux possibilités sonores des voix humaines retravaillées par l'instrument de musique.

Le plan initial des architectures évoque un univers de science-fiction ; l'imposante demeure et l'allure de la femme (vêtue d'une chemise et coiffée d'un chignon) suggèrent un temps révolu. Tout les oppose : la taille du plan (le plan large - le gros plan), le sujet principal (un décor - un corps), la durée (longue - fugace), l'éclairage (instable - stable). Le film est paradoxal à tous les points de vue : il condense des espaces que le spectateur instinctivement relie entre eux alors que le montage et l'éclairage tendent à en rompre toute continuité. De même, le changement chromatique impose la chimère, la modification de l'éclairage semble donner naissance à un autre usage que celui de raconter un récit.

⁵⁰⁰ Un « échantillon (ou sample en anglais) est un court passage d'une séquence audio qui servira ensuite pour une autre musique. » (Cf. Adrien BERNARD, Jean-Yves BERNARD, Cédric DEPOND, Isabelle GARCIA, Pierre-Alain RUBBO, Michel SANT, « Entrée : Échantillon » in, *Glossaire de technoscience.net*, C.L.E.V.A.C.T.I. Éditions, Évry, 2004. [En ligne], URL : <http://www.technoscience.net/?onglet=glossaire&definition=6026>)

⁵⁰¹ Les Quay s'expliquent : « Nous partons toujours d'un scénario très souple. Une sorte de canevas général. Une fois que le film est en chantier, nous construisons des décors, nous divisons à nouveau le scénario, nous commençons à véritablement écouter la musique. Et le film prolifère organiquement comme ça. Nous commençons à filmer, et les rushes nous arrivent le lendemain. Nous étendons le film sur la musique et nous tentons de voir si cela fonctionne. Si ça ne fonctionne pas, nous filmons à nouveau. Et ça avance de cette manière-là, jusqu'au bout. C'est comme ça que nous avons procédé avec la musique de Stockhausen, dans *In Absentia*. Nous ne pouvions soutenir plus de dix secondes à la fois. La musique était tellement féroce. Nous nous sommes dit : "Faisons-en un tout petit peu à la fois." (...) nous préférons obéir à des lois musicales, parce qu'elles ne sont pas logiques. Il n'est pas possible d'imprimer de la logique sur de la musique. C'est à l'extérieur de ça. Je sais que cela peut parfois aliéner certaines personnes, mais d'autres accepteront de suivre. Ceux qui suivent découvriront quelque chose. Si vous résistez, le film échouera. Il échouera si vous ne cessez de vous demander : "De quoi s'agit-il ?" C'est comme ça que nous travaillons. Un chorégraphe travaille de la même façon. Vous travaillez avec la musique. C'est bien plus corporel, sensuel, avec une marionnette ou un danseur. Vous sentez la musique à même les choses. Stockhausen disait, à propos de la pièce qu'il avait composée, que les images sont la musique. Et c'est ce que nous avons toujours senti (...) : vous entendez les images, et vous voyez la musique. Il y a une sorte d'infiltration. La musique de film atteint sa plus grande efficacité quand cela arrive. Pour le savoir, il faut le sentir. Quand on sent que la musique est passée à l'intérieur, de l'autre côté... » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, op. cit.)

Les raccords se font principalement par des transitions lumineuses et peu par la gestuelle. Le geste devient lumière. La narration est ce travail de la lumière qui dévoile des objets avant de les abandonner à la pénombre, à l'obscurité. Ce « guide lumineux » inquiète tant il défigure les formes déjà peu visibles. Nous allons voir comment cette tension lumineuse, faisant se bousculer éclairage ponctuel et éclairage étalé, devient un *leitmotiv* plastique qui entre en correspondance avec la bande-son.

- Une tension lumineuse comme *leitmotiv* plastique

Pour les Quay « *la musique de Stockhausen est comme saturée d'électricité.* »⁵⁰² Cette saturation, ils vont chercher à l'inscrire optiquement à travers le traitement particulier de la lumière, qui permet d'animer ces univers.

L'éclairage, à première vue, semble artificiel, soulignant la nature factice des maquettes, de la marionnette et des moments d'animation. On pense à une installation électrique défectueuse. Pourtant, même si le film est tourné en intérieur, l'éclairage est mis au point à partir de la lumière naturelle. Comment amener la lumière du soleil à éclairer le studio londonien où Stephen et Timothy Quay réalisent le tournage de la plupart de leurs films depuis 1980 ?

Les deux cinéastes vont jouer avec la lumière du jour provenant d'une fenêtre en s'aidant de miroirs et de panneaux réflecteurs. Les changements de luminosité suivent les heures de la journée. Les variations de cet éclairage « artisanal » déstabilisent la figuration.⁵⁰³

En brûlant la figuration, les frères Quay jouent avec la lumière et son pouvoir aveuglant. La représentation laisse place à ce « danger » qui dévore les figures par

⁵⁰² Entretien *id.* / R. Aita, *op. cit.*

⁵⁰³ Timothy Quay relate : « *Nous avons cette lumière, nous étions assis à la regarder. Nous avons une série de miroirs installés. À l'époque je dormais même dans le studio. Nous avons placé des marques au sol, à l'endroit où nous devons placer les miroirs, exactement à l'endroit où la lumière devait tomber. La lumière traversait une fenêtre, et ensuite passait à l'autre fenêtre, où nous avons placé d'autres miroirs, et ainsi elle réfléchissait de miroir en miroir et tombait sur le décor. Ce qui était le plus ennuyeux, c'était les journées où le soleil se déplaçait de façon très nette, sans un nuage dans le ciel. Les journées où nous nous disions qu'il faisait trop nuageux étaient en fait les plus merveilleuses. Les nuages faisaient en sorte que la lumière dansait. Certains motifs qu'elle dessinait étaient fous. Un éclairagiste aurait été incapable de créer quelque chose comme ça. Ce que la nature nous donne est une invitation.* » (Entretien *id.* / A. Habib, *op. cit.*)

intermittence. L'homme prend possession d'une force naturelle pour la catalyser.⁵⁰⁴ *In Absentia* présente un travail d'éclairage paradoxal, puisque non-artificiel. (Le film se sert de « la lumière solaire unidirectionnelle ou [de] la lumière solaire multidirectionnelle dans son déroulement quotidien (...) [qui] émettent des flux variables en qualité (différence de température de couleur), en quantité (intensité) et en angularité (selon les heures). »⁵⁰⁵ La lumière s'élabore, si ce n'est de façon « anti-solaire », du moins en « supra-solaire ».⁵⁰⁶ On pourrait parler à la suite d'Alekan de « résultante plastique à effet dispersif »⁵⁰⁷ et reprendre l'expression d'« hyperboliquement solaire »⁵⁰⁸ de Jacques Aumont.

Un va-et-vient s'instaure entre une représentation figurative et une perception plus tactile menaçant la forme optique. En éclairant les éléments, la lumière va jusqu'à les faire disparaître. Elle attaque la représentation. L'éclairage réfléchi ne laisse transparaître qu'une figuration « hachée » : « *Les plans et surfaces de lumière jouent un rôle "attractif" instantané, tandis que les plans d'ombre jouent un rôle "répulsif". Le regard est guidé par cette architecture, passant du clair au sombre, comme un courant électrique continu qui s'écoule du positif au négatif.* »⁵⁰⁹

⁵⁰⁴ L'idée de « naturel » et d'« artificiel » au cinéma, à travers une démarche de recyclage remet en cause cette opposition. L'œuvre d'art est avant tout création humaine. Ce principe de circulation est déjà souligné au cœur du film à travers les gestes de « recyclage » des crayons de la marionnette...

⁵⁰⁵ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 32.

⁵⁰⁶ Selon la définition d'Alekan : « *L'artificiel (...) est "solaire" quand il adopte une position semblable à la trajectoire du soleil, en revanche il est anti-solaire lorsqu'il diverge de l'orbite solaire et se singularise par la multiplicité de ses sources et la diversité de ses positions spatiales, il est alors variable et nuancé dans ses effets, il est à l'image de l'homme et maîtrisé par lui.* » (*Ibid.*, p. 107.) *In Absentia* est élaboré à travers un éclairage solaire retravaillé pour devenir supra-solaire. En cela le film des Quay renoue et transcende tout à la fois les usages de la lumière du jour utilisée exclusivement au sein des premiers studios de l'histoire du cinéma jusque dans les années 1920. Alekan détaille les tournages de ceux de Vincennes ainsi : « *Les verrières qui occupaient toute la surface du toit émettaient une lumière diffuse, variable selon l'ensoleillement extérieur, les heures et les saisons, et soumises aux caprices atmosphériques. Les décors ouverts et sans plafond étaient plantés comme au théâtre et constitués par des "feuilles" peintes, avec de faibles reliefs réalisés grâce à des moulures, des ornements de staff ou encore des drapés. La lumière était tamisée, au besoin, par des vélums tendus sous la verrière et retenus par des glissières destinées à faciliter la manœuvre de ces tissus si le soleil se montrait trop généreusement. Ainsi l'éclairage était-il égal, neutre et sans signification dans sa banalité verticale. Mais il remplissait son rôle d'agent physique, les opérateurs se contentant de tourner la manivelle, ma caméra étant fixée sans possibilité de panoramique à une hauteur constante sur un trépied qu'on ne déplaçait que rarement.* » (*Ibid.*, p. 133)

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁵⁰⁸ Expression que l'auteur utilise pour analyser un plan de *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940). (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 41.)

⁵⁰⁹ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 69.

La lumière ou son absence magnifiée par la pellicule noir et blanc accentue cette mise en jeu « sensitive ». L'usage d'une lumière directionnelle impose des éclairages « *frisants* » les figures bichromes.⁵¹⁰ Néanmoins, ces dernières ne perdurent pas non plus pendant toute la durée du film puisque les Quay filment par moments avec une émulsion en couleurs. Destinées « normalement » à un éclairage artificiel, et non à la lumière du jour, que les deux cinéastes « invitent » à entrer dans leur studio, les pellicules couleur induisent cette lumière bleutée en particulier, et en général, des couleurs qui paraissent « inadaptées », là encore, à nos attentes déterminées par les fabricants de pellicules...⁵¹¹

Le travail de la lumière et des émulsions s'élabore à contre-courant des normes attendues faisant écho aux recherches du compositeur.⁵¹² Ce morceau, en particulier, est parent de la musique concrète, qui peut être aussi narrative que la musique instrumentale mélodique, mais ici, elle n'affirme rien ; elle évoque.

La dimension sensible prime à l'image autant qu'au son. Son aspect inénarrable enchaîne le spectateur au film : l'expérience est celle du saisissement tant au niveau auditif que visuel. Une tension *électrifie* le récipiendaire... La métaphore électrique irriguerait ainsi le film et l'éclairerait dans une perspective sans limites.

En plus de la « *lumière latérale pour donner le relief aux corps humains* »⁵¹³ qui propose des « *modèles extrêmes et de hauts contrastes, avec effacement des détails d'intérêt secondaire* »⁵¹⁴ ; la tension électrique semble faire écho à l'influx nerveux qui

⁵¹⁰ Selon la désuète expression utilisée par les techniciens au début du siècle dernier qui signifie « *modeler les images plates* » des films de l'époque. (Cf. *Ibid.*, p. 252.)

⁵¹¹ 1) « *Ces effets* [racontent les deux cinéastes] *se firent sans le moindre effort en utilisant tout simplement la lumière du jour sur une pellicule couleur destinée à un tournage en intérieur et donc à un éclairage artificiel.* » (Correspondance S. et T. Quay / G. Reiner, *op. cit.*)

2) En faisant défiler au ralenti la fugace série d'images composée du « devenir » en nuée bleue du plan des maquettes de la fin du film, on découvre un des panneaux réflecteurs utilisés par les deux cinéastes.

⁵¹² L'adage d'Alekan se confirme : « *Les fabricants de supports de films indiquent, pour chaque type d'émulsion, les rapports de contrastes souhaités en fonction des caractéristiques des pellicules, mais c'est souvent en enfreignant les règles que les artistes se révèlent.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, *op. cit.*, p. 20.) Le chef opérateur de génie constate en général : « *des éclairages "singuliers" ou "privilegiés" (...) ont tenté bien des artistes peintres, mais seulement quelques cinéastes.* » (*Ibid.*, p. 47.) Les Quay suivent les préceptes du chef opérateur qui, persifleur, avoue que « *Dans une déclaration publiée dans la revue Kodak pour son cinquantième anniversaire, nous avons écrit en conclusion d'un article sur l'emploi de la couleur au cinéma : "(...) Je suis pour l'infidélité à la couleur !"* » (*Ibid.*, p. 267.)

⁵¹³ *Ibid.*, p. 170.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 172.

circule dans le corps de la femme impulsant sa pratique graphique. « *Le geste épistolaire* »⁵¹⁵ résisterait donc à une « *normalisation sociale* [attendue et ne sortirait pas] *du cercle de la pure intériorité* »⁵¹⁶. L'électricité souvent court-circuitée manifeste les sentiments et les états de la femme et souligne que son écriture permet d'« *accède[r] à un cinéma qui n'a plus qu'un seul personnage [réel], la Pensée* ». ⁵¹⁷ Une pensée qui serait intimement liée au corps dans une relation neurobiologique inaliénable. La lumière, en cela, permettrait de ciseler les pensées et donc les arcanes de « *l'échange amoureux* ». ⁵¹⁸

La cadence variable des images appuie cette impression, car comme le remarque Henri Alekan : « *Les prises de vues en accéléré ou au ralenti offrent le moyen d'intervenir sur la lumière en lui imprimant un dynamisme différent par allongement ou compression temporel.* » ⁵¹⁹ Les intervalles entre les images renverraient, quant à elles, à la saccade des mouvements du corps. Trop rapide pour évoquer un mouvement normal (dû à une inversion à certains moments du sens des photogrammes) ou trop lent ; le rythme des images évoque des connexions neurologiques provoquant un état qui varie de l'automatique au catatonique en passant par le convulsif. Le « langage du corps » s'étend au rythme des images ; imposant au récit un devenir en quelque sorte « hyperlaxe ». Le bouleversement perceptible des plans dans leur spatialité comme dans leur temporalité exposerait une manière de présenter l'infigurable soutenant la bande-son dans sa puissance ineffable. D'autant que les frères Quay ne tiennent pas compte de la convention (en lien avec un « confort » perceptif évident) selon laquelle « *plus une succession d'images est rapide, moins elle doit comporter d'effets visuels ; plus une succession d'images est lente, plus elle peut supporter d'effets et de variations.* » ⁵²⁰

Les images se construisant sur une structure musicale vouée à la répétition, aux échos et aux correspondances, on pourrait parler de différents points de vue

⁵¹⁵ Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *op. cit.*, p. 13.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁵¹⁷ Gilles DELEUZE, *L'Image-temps*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1985, p. 159.

⁵¹⁸ Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *op. cit.*, p. 27.

⁵¹⁹ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, *op. cit.*, p. 75.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 135.

« chromatiques » créant une œuvre polymorphe⁵²¹ qui invite tout à la fois à des interprétations fantastiques et réalistes.⁵²²

Les pistes de l'hallucination, du rêve, du fantasme et de la démence sont tour à tour envisageables tout comme celles du surnaturel ou de la science-fiction. La construction en segments vient remettre en cause une linéarité tant attendue. Le travail en huis clos rend caduque chaque ébauche narrative qui ne bascule jamais dans une continuité globale. Le récit, continu par moments, est comme retourné et éclaté à d'autres ; pourtant le film forme un tout homéomorphe qui oblige à admettre l'unité en abandonnant toute quête d'absolu.

- Réception d'un « autre type »

La description à la fois très détaillée et toujours voilée impose un paradoxe : en insistant à travers la répétition de plans identiques ou voisins, le processus ne précise pas la perception, la rendant plus complexe qu'il ne la simplifie. Le spectateur ne peut pas regarder le film sans s'empêcher d'émettre des hypothèses et donc d'analyser d'emblée ces images aux figures « à peine vues ». Suivant un principe d'induction, il est victime de présuppositions. Les « *virtualités narratives* »⁵²³ s'imposent.

⁵²¹ Le film au figural « polymorphe » traverse les perspectives psychanalytiques et médicales du terme pour atteindre le domaine beaucoup plus vaste du psychisme en général ou de la psychologie : « *la conception-originellement allemande - du monde des fantasmes en tant qu'activité imaginaire dans son ensemble.* » (Claude WIART, « Des fantasmes et des "ismes" en peinture » in, *Art et fantasme*, Paris Champ Vallon, 1984, p. 28.) ; c'est-à-dire l'étude de la base de l'activité créatrice et de sa structure interne.

⁵²² Résonnant étrangement avec la marionnette d'*In Absentia*, Aumont note, à propos d'*En Présence d'un clown* (1997), que : « *Bergman n'a jamais hésité à incarner les fantômes ni la Mort, et ce n'est pas le fait qu'il introduise directement un tel rôle qui est étonnant, mais la figure de la lumière qui l'accompagne ("accompagnement" est bien le mot, y compris dans ses connotations musicales). La lumière bleue est un milieu que le personnage fantastique a comme transporté avec lui ; elle apparaît avec le début du rêve (ou hallucination, ou apparition), et disparaît avec lui. Et durant le temps qu'elle dure [(...) le personnage de Clown] ne devient rien moins qu'un messenger des Dieux, qu'un numen (...).* » (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 52.) Le numen étant « *cette divinité ou cet esprit dont les Anciens croyaient qu'il se mêlait des actions des hommes à moins qu'il ne vînt leur manifester une volonté divine.* » (*Ibid.*, p. 41.)

⁵²³ 1) Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », op. cit., p. 10.

2) C'est pour cela que le visage du personnage principal n'est jamais discernable. Les deux réalisateurs racontent : « *En travaillant avec Marlene [Kaminsky], durant In Absentia, c'était très différent et difficile, parce qu'il ne s'agissait pas d'un rôle qui lui permettait de soutenir véritablement un personnage. Nous ne voyions jamais son visage. (...) Nous ne voyons que le derrière de sa nuque dans le*

Le genre fantastique devient machine à fantasme, machine à récit et propose ainsi une définition à rebours du cinématographe. L'écart avec la vraisemblance attesterait d'une création au cœur du monde et non du monde en soi. Le duel entre récit et impression permettrait de dépasser le dualisme ; les deux s'allient dans le film pour défendre un espace plus large. Le film fait l'apologie du libre arbitre et instaure avec le spectateur une relation d'un « autre type ».

Un temps plus stratifié que chronologique se découvre. La dimension physique de l'écriture de la femme fait écho à celle, haptique, qu'entretient le spectateur avec les images du film (tant de façon visuelle que sonore⁵²⁴) comme, avant lui, le compositeur de la bande-son a influencé les cinéastes.⁵²⁵

Ce n'est pas la figuration qui régent les couleurs, le texte ou le son, mais la texture des éléments choisis. La matière est considérée avant d'être forme. Le noir et blanc dialogue avec la lumière. Celle-ci questionne la nature de l'émulsion dès l'apparition de chromatismes « impossibles » suivant un « ordre » technique (puisque le choix des pellicules se fait, à l'inverse de ce pour quoi elles sont faites.) Le film échappe à la figuration pour l'englober dans une relation au figural. L'alternance entre la figuration et son absence devient fondamentale. L'alliance des contraires suggère une extension alchimique, un pacte secret pour déstabiliser cette hégémonie figurative. L'usage du noir et blanc révèle des propriétés et des potentialités étendues. Il permet de déformer les corps et déteint sur le récit pour se retrouver dans le travail de la bande-

film. [André Habid ajoute avec finesse que] *De cette manière, c'est plus ouvert, plus anonyme et c'est plus facile de se projeter.* » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*)

⁵²⁴ Si le terme *haptique* vient du grec, *haptomai*, « je touche », il est construit à partir d'une contraction d'optique (ce que nous avons noté en introduction) mais aussi d'*acoustique* et signe donc un élément qui évoque optiquement *et/ou* de manière auditive le toucher.

⁵²⁵ Pour les deux cinéastes, la musique et donc le son en général, « est un ingrédient très important, puisqu'en un sens, quand le cinéma était muet, le visuel et le texte prédominaient, même si la musique était jouée dans la salle. Cette prédominance du visuel est restée avec le cinéma sonore, mais pas l'importance du texte. Dans Institut Benjamenta [mais ces propos valent parfaitement aussi pour *In Absentia*], le texte était très libre, il y avait beaucoup de dialogues fermés. L'image, la musique et le texte, tout faisait appel aux sens. Aujourd'hui vous tournez une image et du dialogue, puis vous coupez, vous filmez une autre image avec la suite du dialogue, etc., mais ce n'est pas la seule façon de faire. La musique a à voir avec une sorte de pureté. Certaines scènes étaient chorégraphiées à partir de la musique, le dialogue se faisait autour de la musique. La plupart du temps, la musique doit donner une énergie au film, tout doit aller vite. Donc les gens ont des problèmes avec les films qui ne reproduisent pas ce schéma, de bons films, comme le film de Belà Tarr, *Le Tango de Satan*, qui dure plus de sept heures. Il vous met sous pression, le rythme est si lent. » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*)

son... S'intéresser aux arcanes du noir et blanc au cinéma reviendrait à chercher le plus petit dénominateur commun de cet art.

Le noir et blanc d'*In Absentia* est tout à la fois habité et hanté, fusionnel et extérieur à travers des points de vue opposés, déroutant par moment. Le film joue sur la contamination et la rencontre. Ce cinéma serait-il à la recherche d'une quête unificatrice d'absolu qui se perd à travers des interprétations multiples et contradictoires ?

L'œuvre, extrêmement lyrique, devient un chant « diphonique » à partir d'une approche personnelle de l'évanescence du réel.⁵²⁶ Les Quay interrogent notre rapport au réel, le leur, celui de Stockhausen et celui de cette femme. Ces « visions » coexistent sans que l'une d'entre elles puisse se substituer à une autre.

Conrad dans sa préface de *The Nigger of the Narcissus* (*Le Nègre du Narcisse*)⁵²⁷ met en relation l'expérience esthétique avec l'acte créateur. L'auteur anglais présente le réel comme un « spectacle énigmatique (...) [qui] s'adresse au tempérament », ⁵²⁸ car « tout art doit s'adresser d'abord aux sens (...) [et] atteindre les sources secrètes de nos réactions émotives. »⁵²⁹

Conrad précise que « Le cri de l'Art », ici transposé au niveau du personnage féminin qui écrit, et plus généralement à travers la remise en question de toute figuration stable, s'émancipe des courants artistiques et doit être perçu « comme un murmure, souvent incompréhensible, mais quelquefois faiblement encourageant », ⁵³⁰ car « toute la vérité de la vie s'y trouve [pour proposer] un moment de vision. »⁵³¹ Une vision qui reviendrait à effleurer du doigt le réel, ce réel « résonnant » avec celui de la création « personnelle » à l'œuvre chez les deux cinéastes étudiés.

⁵²⁶ Pour les frères Quay : « Ce monde n'a pas besoin (...) d'avoir un début, un milieu, une fin. Il est là, dans son inachèvement. (...) Nous savons maintenant que l'animation est capable de saisir cela. Avec *In Absentia*, nous mêlons l'animation, l'action réelle, et nous nous disions "Qui s'en préoccupe ?". Personne n'est obligé de savoir ce qui est quoi. Lorsqu'on nous demande "Comment faites-vous vos films ?" Je crois que la musique est plus en mesure de l'expliquer. Cette idée qui consiste à essayer de fixer un sens ne se pose pas en musique. "De quoi s'agit-il ? Ça raconte quoi ? Que faites-vous ?" C'est comme ne pas voir l'oiseau, mais entendre un battement d'ailes qui sort de l'écran, ou une ombre qui passe fugitivement. » (*Ibid.*)

⁵²⁷ Cf. Joseph CONRAD, « Préface » in, *Le Nègre du Narcisse* (1897), trad. de Robert d'Humières, Paris, Gallimard, 1982, pp. 11-15.

⁵²⁸ *Ibid.*, pp. 12-13.

⁵²⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁵³⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 15.

« Troublés » par ces noir et blanc dissonants, le sens du toucher, et plus largement l'incitation à l'exploration et à l'implication affective, viennent soutenir la vue et l'ouïe. Le sensible pallie ce manque d'informations visuelles au moment de la réalisation du film puis lors de chaque projection. Entrent ainsi en correspondance « la sphère de la production et celle de la réception »⁵³².

La description et la fabrication de ces chromatismes ne suivent plus une logique figurative, ils provoquent une liberté de sens et des sens. *In Absentia* se réactualise à travers la réception du spectateur et lui propose de tisser une relation subjective.

Remettre en cause les préceptes du cinéma narratif, c'est ouvrir le lieu de réception d'une œuvre et l'analyser. La projection en est inévitablement altérée et le spectateur est le premier « touché » ; il devient ainsi le cobaye de l'expérience. Il va se retrouver indécis, ne sachant quelle attitude adopter face à l'expérience proposée.

⁵³² Nicole BRENEZ, *Cinémas d'avant-garde*, op. cit., p. 30.

C) D'UN ECRIT FONDATEUR A DES ECRITURES POLYPHONIQUES

- Renversement d'un récit fondateur au cinéma

Le film n'est plus support d'un récit originel, illustration d'un scénario, mais analyse de sa propre « genèse ». Il rend manifeste « *l'envers du décor* »⁵³³ du cinéma narratif et expose une *pratique* graphique émancipatrice.⁵³⁴ Avant un quelconque écrit, il y a un être humain à l'origine d'un film. *In Absentia*, à travers cette figure de la femme écrivant, remet en cause un écrit fondateur narratif à la source des images tout comme l'éclairage visuel et « sonore », comme texture inattendue remet en cause la cohésion des dogmes réalistes qui n'ont rien à voir avec un réel en soi.

Quel est le récit fondateur par excellence si ce n'est celui des textes sacrés ? « *Au commencement était le Verbe et le Verbe, le logos, était avec Dieu, et Dieu était le logos.* »⁵³⁵ dit Saint-Jean dans l'Épître aux Hébreux. De même, dans *La Genèse* est énoncé : « *Que la lumière soit ! Et la lumière fut !* »⁵³⁶

⁵³³ On parle couramment de *l'envers du décor* : « *ce qui est derrière l'apparence illusoire* » (C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Décor » in, *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 6, op. cit., p. 863.) et qui signifie la vérité sur celui-ci. La graphologie de l'image (l'écrire se retrouvant tant de façon sémantique que littéralement *cinématographique*) ne serait-elle pas le biais qui permet de déceler une « vérité » sur la figuration ? On peut s'interroger sur le lien qu'entretient la figuration non plus avec son espace, mais avec son support, qui de façon plus large est le créateur du film, c'est-à-dire avec son origine humaine, seul « réel ».

⁵³⁴ Pascale Risterucci remarque à propos du film *Les Yeux sans visage* (1960) de Georges Franju que : « *c'est de l'agencement des images et des sons que surgit toute autre chose, cet envers du décor qu'il aurait fallu surtout cacher.* » (Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, op. cit., p. 11.) Ce propos peut s'appliquer au noir et blanc du film, noir et blanc *insolite* par essence. L'insolite « *étant proche de L'Unheimlich [en] faisant apparaître le lien avec le familier. (...) Contraire de "solite" (de solitus : l'habituel, le familier, le domestique), l'insolite en est issu, monde du sommeil qui attend sa révélation, provoquant une inquiétude d'autant plus forte que venue de la quiétude, une menace d'autant plus inaccoutumée et extraordinaire qu'elle naît de l'accoutumé et de l'ordinaire. Aucune évidence, rien de visiblement effroyable, mais un dérèglement insoupçonné qui se manifeste à un détail anodin et renverse le monde connu en quelque chose d'entièrement trouble, innommable.* » (Ibid., pp. 10-11.) Ce noir et blanc, pour reprendre la citation de Friedrich Wilhelm Schelling qualifiant l'inquiétante étrangeté pour Freud, serait la manifestation de « *quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti.* » (Schelling cité par Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 246.)

⁵³⁵ VOLTAIRE, « Chapitre IX – Des juifs d'Alexandrie, et du verbe » in, *Dictionnaire philosophique*, Paris, De Cosse et Gaultier-Laguionie, 1838, p. 577.

⁵³⁶ Maryse BAZAUD (texte établi et annoté), *Bible de Paul Claudel*, traduction de 1910, Besançon, Presses Universitaires Franc-Comtoises, 2000, p. 2.

Les Quay en déstabilisant la figuration optique ne s'emparent-ils pas d'une force omnisciente ? Adopteraient-ils une posture iconoclaste ? Ne rejoindraient-ils pas alors un interdit religieux fondamental ? On pourrait voir ce travail comme critique d'un cinéma figuratif vestige profane d'un impératif biblique. Le recouvrement de la feuille de papier par le crayon ou des éléments par la lumière invite à conjuguer ces deux « écritures » sur le même mode qui cache et révèle tout à la fois les processus originaux de l'élaboration d'un film.

Les crayons utilisés ont la fonction d'« *objets transitionnels* ».⁵³⁷ En tant qu'intermédiaires entre le monde extérieur et la psyché de la femme, ils rappellent que tout écrit a une origine humaine et donc « verbale ». La mystique à l'origine de l'acte créateur du protagoniste ne fait pourtant pas ici figure de loi. L'écriture renvoie à une vérité toute personnelle. Le monde « rendu » possible par l'écriture se nourrit clairement d'une spiritualité, mais celle-ci reste individuelle. Le rituel des mines de crayons mis en terre peut se percevoir comme une offrande faite à une déité. Travailler « ce territoire du crayon » se fait comme on travaille la terre en relation avec les lumières du film.

La lumière serait, elle aussi, « transitionnelle ». Boules, flashes et autres « lévitations » sont à mettre en relation avec cette écriture illisible. La lumière et son pouvoir aveuglant sont révéérés en tant que puissance salvatrice et « arme » dionysiaque par excellence ; néanmoins, l'éclairage et la pénombre, son versant oublié, permettraient de dépasser toute visée manichéenne et tout interdit fondateur.⁵³⁸

In Absentia repose sur ce paradoxe lui-même distillé de façon polyphonique dans le matériau même du film autant que dans son récit. À travers les lettres offertes à l'horloge le temps se décompose tandis que la lumière devient « annonciatrice » de possibles « résurrections ». La femme pour citer Verlaine « *s'y sent (...) pris[e dans*

⁵³⁷ 1) Objet transitionnel : « Terme introduit par Donald Winnicott pour désigner un objet matériel qui a une valeur élective pour le nourrisson et le jeune enfant, notamment au moment de l'endormissement. (...) Le recours à des objets de ce type est selon l'auteur un phénomène normal qui permet à l'enfant d'effectuer la transition entre la première relation orale à la mère et la "véritable relation d'objet". » (Cf. Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Objet transitionnel » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., pp. 295-296).

2) Pour Winnicott : « Ce champ intermédiaire d'expérience (...) va se prolonger, tout au long de la vie, dans l'expérience intense qui appartient au domaine des arts, de la religion, de la vie imaginative, de la création scientifique. » (Cf. Winnicott cité par *ibid.*, pp. 296-297).

⁵³⁸ Puisque : « Dieu vit que la lumière était bonne et Il la divisa des ténèbres. » (Cf. Maryse BAZAUD, texte établi et annoté, *Bible de Paul Claudel*, op. cit., p. 2.)

cette chambre] - rêveu[se] (...) - d'effrois mystiques. »⁵³⁹ La sacralisation de la lumière⁵⁴⁰ et de ces lettres⁵⁴¹ permettrait pourtant un dépassement de l'attente⁵⁴² (et donc aussi des questions purement religieuses) en la sublimant par une production manuscrite de lettres.⁵⁴³

L'arrivée de la couleur (et de la figurine) rappelle celle du *Magicien d'Oz*, où le technicolor « onirique » vient séparer le noir et blanc du quotidien... Seulement, dans *In Absentia*, le néo-technicolor « délavé » ne vient pas dénoncer le quotidien, mais aide à le défendre. Ici rien n'est départagé, il n'y a pas de critique de l'ordinaire ; bien au contraire, le travail de prise de vue soutient la pratique écrite de la femme.

La dimension occulte se situe dans l'usage de la calligraphie du protagoniste autant que dans le traitement des images à rebours d'un éclairage normé et d'un choix d'émulsion donné.

⁵³⁹ Paul VERLAINE, « Dans les bois » in, *Poèmes saturniens* (1866), Paris, Poésie/Gallimard, 1973, p. 76.

⁵⁴⁰ André Habib parle d'« une sorte de mystique de la lumière. » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, *op. cit.*) que sa « sur-présence » blancheur renforce. Pour Pastoureau, de façon plus générale : un « symbole fort du blanc [est] celui de la lumière divine. » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, *op. cit.*, p. 53.) Ce que les frères Quay avaient clairement décidé d'attester en recherchant « un éclairage très particulier, presque divin ». (Entretien S. et T. Quay / R. Aita, *op. cit.*)

⁵⁴¹ Dans la mesure où, comme l'expose avec finesse Fanny Oudin, la correspondance épistolaire pouvait renvoyer, au Moyen Âge, à un dialogue avec Dieu : « (...) le silence de la dame [qui correspondrait dans le film à celui du mari] menace toujours de mener à une aporie de la communication, est plus frappant encore lorsque la correspondance se déplace dans le domaine religieux (...). En effet, aussi surprenant qu'il puisse paraître à des esprits modernes, la liturgie développée par l'Église autour des épîtres de Paul a créé l'illusion et l'habitude d'une communication épistolaire entre Dieu et ses créatures : celle-ci s'est alors développée sous la forme d'épîtres fictives circulant entre le ciel et la terre (...). » (Fanny OUDIN, « La Pratique épistolaire médiévale entre norme et liberté », *op. cit.*, p. 3.)

⁵⁴² Au Moyen Âge, « ce n'est plus la distance à proprement parler qui est conçue comme un obstacle à la communication directe, mais l'absence qui devient le lieu paradoxal d'une présence dans et par les mots : ceux-ci ne visent alors plus une action qui leur soit extérieure et qu'ils cherchent à faire accomplir en exerçant un effet coercitif sur le destinataire, mais ils accomplissent pleinement en eux-mêmes la mise en rapport fictive des correspondants en créant l'illusion d'une existence. » (*Ibid.*, p. 22.) Fanny Oudin en conclut que « Les actes de parole des hommes ne sont donc, d'un certain point de vue, que les échos affaiblis du *Fiat lux* de la Genèse. Or là encore, ces pouvoirs démiurgiques de la parole ne sont pas, pour les médiévaux, l'apanage de la voix, mais peuvent également être transférés aux messages écrits. C'est ainsi que la lettre que Dieu fait déposer par l'un de ses anges sur le berceau d'Éracle présente, quoiqu'écrite, les caractéristiques vivifiantes du Verbe divin. » (*Ibid.*)

⁵⁴³ Puisqu'on peut aussi dire qu'à : « (...) la prière, forme religieuse de la requête, parole directe, mais qui résonne dans le vide et sans certitude d'être entendue, répond une parole indirecte et écrite. » (*Ibid.*, p. 3.)

- Traversée de l'expérience mystique

Analyser le dédoublement des plans, leur répétition, leurs variations d'éclairage et de chromatisme comme une mauvaise accommodation du regard serait donc bien naïf. Il faudrait plutôt percevoir ces procédés comme des moyens d'attester d'une vision intérieure où la passion pactise avec le récit pour défendre un *art de vivre* fondamental.⁵⁴⁴

Les mouvements de la femme, créateurs du texte, font écho aux cadences des images. L'éclairage « non homogène » symboliserait les rouages de la pensée cohabitant avec le souvenir réel, le passé réinventé, mais aussi avec les réflexes intuitifs. Ce qu'attesterait la lenteur ou la rapidité de certains plans. L'enjeu cinétique est plus que revendiqué, se trouvant réfléchi à tous les niveaux du film. *In Absentia* impose un rythme singulier et donc un rapport à cet art bien éloignés des normes.

L'élargissement des possibles figuratifs, suscite ainsi des entrelacs où le réel demeure comme un vestige accompagné de toutes nos croyances. L'œuvre ne renonce pas pour autant à la narration qui s'en trouve renouvelée. Les mains de la femme sont tachées d'encre ; tout comme la lumière « tache » la figuration attendue d'un « soleil noir » intermittent, à l'image d'une éclipse. Le support prévu pour la figuration qu'est la pellicule devient incarnation du corps de la femme telle une membrane perméable, un autre « *moi-peau* »⁵⁴⁵, pour utiliser l'expression de Didier Anzieu, qui ne « censurerait » pas les gestes de cette femme, ni ne la mettrait à nu. L'image s'enroule comme un ruban

⁵⁴⁴ Le texte que la femme écrit crée, par sa redondance, une accumulation évoquant l'usage de l'anaphore de certaines correspondances médiévales où cette « *configuration narrative* [renvoie alors à] la folie amoureuse (...) [à] la maladie d'amour. » (*Ibid.*, p. 11.)

⁵⁴⁵ *Moi-peau* : « Notion intermédiaire entre une métaphore et un concept (...). Le moi enveloppe l'appareil psychique comme la peau enveloppe le corps. Les principales fonctions de la peau se retrouvent transposées dans le moi : interface entre le dedans et le dehors, sac contenant des contenus, mis en correspondance des autres organes des sens entre eux (consensualité) sur un fond d'espace imaginaire constitué par les expériences tactiles précoces, recharge libidinale (...) Le moi peau est constitué de deux enveloppes psychiques : l'enveloppe pare-excitation, l'enveloppe surface d'inscription. Le repérage des failles du moi-peau et la construction de leur origine sont une part importante du travail psychanalytique sur des patients états limites et relèvent des techniques de l'analyse traditionnelle. » (Cf. Didier ANZIEU, « Entrée : Moi-peau » in, *Dictionnaire de psychologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.) C'est une « *structure intermédiaire de l'appareil psychique (...)* entre la mère et le tout petit (...), une réalité d'ordre fantasmatique, à la fois figurée dans les fantasmes, les rêves, le langage courant, les attitudes corporelles, les troubles de la pensée, et (par ailleurs) fournisseur de l'espace imaginaire, constituant du fantasme, du rêve, de la réflexion, de chaque organisation psychopathologique. » (Cf. *Id.*, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1985, p. 4.)

de Möbius qui est ressaisi par le temps de l'horloge, ce qui implique redondance et insistance. Devenue machine à mesurer les fonctions de la vie, l'horloge témoigne d'un temps habité et non pas « formulé ». Ce « moi-pellicule »⁵⁴⁶ enveloppe et englobe divers registres tant psychiques que sensoriels, protégeant de l'intrusion d'un « diagnostic » narratif ou médical de la part du spectateur. À l'inverse, le film enlace le spectateur dans une relation quasiment épidermique.⁵⁴⁷ L'émulsion *sensible* du film contamine ce dernier qui dispose lui aussi de « *la faculté de recevoir les impressions physiques.* »⁵⁴⁸

L'œuvre, à travers ces processus artistiques inattendus, irrationnels, instrumentalise une poétique de l'acte créateur : c'est une autre manière de présenter l'état d'esprit de cette femme sans être dans l'impudeur. L'image dans ses variations et ses répétitions ne la « censure » pas dans ses gestes, ni ne la met à nu.⁵⁴⁹

⁵⁴⁶ La peau vient du terme *pellis*, qui a donné le mot *pellicule* ; elle est donc étymologiquement parlant cinématographique. (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Peau » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/etymologie/peau>>) Jacques Aumont le souligne : « "film" ne l'oublions jamais veut dire "pellicule" - donc petite peau. » (Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 42.)

⁵⁴⁷ Le spectateur a du mal à percevoir chaque plan à cause de problèmes de figuration visuelle et sonore et à les lier entre eux en raison de leur rythme. Le lien avec autrui n'est pas une « faute originelle » à réparer, mais un renversement et un dépassement de toute valeur, de toute échelle à travers un déploiement sensitif. La bande-son pourrait ainsi être qualifiée, par moment, de « flicker sonore ».

⁵⁴⁸ 1) Cf. *Id.*, « Entrée : Sensible », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/sensible>>

2) Nous entrons en contact avec le monde en premier lieu par le sens du toucher puisque tout notre corps est recouvert de peau. Même l'œil présente une surface cutanée puisque la rétine fait partie de l'organe de la vue, mais est déjà aussi en lien avec le cerveau qui analyse les signaux lumineux. (Ce qui explique que nous l'oublions la plupart

du temps.) On compare souvent le mode de fonctionnement d'une photographie avec ceux des mécanismes de la vision, mais l'analogie peut aussi se faire avec le cinématographe qui n'est qu'une suite d'images photographiques. Si le rôle de l'œil est d'élaborer une mise au point stable en ajustant la lumière afin de discerner ce qui l'entoure, notre cerveau modifie énormément notre vision en compensant tout déficit éventuel de notre perception. Les outils cinématographiques, certes dans une moindre mesure que notre cerveau infiniment plus puissant, sont également calibrés pour éviter toute prise de vue « instable ». Le spectateur face à un film « doit » déambuler à travers des figures stables, afin de s'interroger et donc de « pallier » des manques narratifs.) Tout comme l'image cinématographique, l'œil humain est « photosensible » (il transforme les signaux lumineux véhiculés par les photons en un signal électrique interprétable par le système nerveux). Les Quay s'intéressent au versant sensible de ce qu'est un film afin d'en diffracter la réception narrative. Ils proposent une expérience « anatomique » et donc « topographique » (de nature structurelle) entre le film et son spectateur.

⁵⁴⁹ L'opacité première de ces images célébrerait une liberté de sens plurielle, un moyen de se « réadapter » à la société à sa façon : la vision extérieure que l'on pourrait avoir de la pratique de cette femme n'a aucune importance pour elle, pas plus que pour les cinéastes qui ne la jugent pas. La représentation n'est pas suspendue à une perception « morale » où le « bien » serait en accord avec une forme définie et le « mal » avec une pratique informe.

La femme qui écrit et la question de l'éclairage font écho à la genèse sonore du film qui replie et déplie sa dimension ésotérique de façon paradoxale. La correspondance entre écriture, lumière et son serait spirituelle dans un sens philosophique ; serait-elle ainsi autant mystique que démystificatrice ? On pourrait presque qualifier le travail des deux frères de *sampling*⁵⁵⁰ de l'image, puisqu'ils échantillonnent la figuration pour atteindre le figural à travers le jeu des éclairages, permettant de renverser ainsi la fantasmagorie du cinématographe.⁵⁵¹

En prenant comme support un travail *sonore* où le traitement des voix a un rôle bien particulier, les Quay retrouvent avec ironie une relation mystique « originelle », celle d'une voix spirituelle à l'origine de la plasticité des figures tant graphique que visuelle.⁵⁵² La femme serait-elle en train de retranscrire une parole divine ? Le son dans sa disharmonie pourrait correspondre au texte illisible : les « paroles » inaudibles de la bande-son feraient écho aux lettres indéchiffrables. Si la femme semble parfois dépassée, elle « s'adapte » d'ailleurs parfaitement, à l'inverse du spectateur⁵⁵³, à ces « dérèglements » qui paraissent être de l'ordre de son quotidien...

Les événements fragmentés tant visuels qu'auditifs se répètent et leur charge singulière et déconcertante acquiert une force extraordinaire. En particulier chaque geste de la femme suit un rituel qui risque de déraiper, mais reste toujours dans un état limite,

⁵⁵⁰ L'échantillonnage (*sampling* en anglais) est [de façon générique] « la sélection d'une partie dans un tout. Il s'agit d'une notion importante en métrologie : lorsqu'on ne peut pas saisir un événement dans son ensemble, il faut effectuer des mesures en nombre fini, afin de représenter l'événement. » (Cf. Adrien BERNARD, Jean-Yves BERNARD, Cédric DEPOND, Isabelle GARCIA, Pierre-Alain RUBBO, Michel SANT, « Entrée : Échantillonnage » in, *Glossaire de techno-science.net*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.techno-science.net/?onglet=glossaire&definition=1660>)

⁵⁵¹ Cette pratique du *sampling* se retrouve chez des cinéastes privilégiant le *found footage* (ce qui sera développé par la suite à travers divers exemples). Néanmoins nous nous autorisons à reprendre le terme pour l'utiliser de façon plus large. La traversée spectrale du film des Quay ré-échantillonne la figure cinématographique. Si la lumière dévore les « objets », cela mène à une relation synesthésique entre lumière, goût et bien sûr toucher puis son). Le contact induit la modification, la lumière « brûle » et provoque de la chaleur. Les miroirs que les cinéastes utilisent permettent de dialoguer avec elle, elle devient une arme à double tranchant. On peut penser à une perception laser qui, en deçà d'une référence de science-fiction, renvoie à une science à « fictionner » soi-même, et donc de façon plus large, incite à réfléchir sur notre manière de penser. (Proposition justifiant notre hypothèse précédente de « flicker sonore » quand la bande-son a des « envolées bruitistes ».)

⁵⁵² Olivier Schefer note poétiquement : « la parole est la lumière qui divise ». (Olivier SCHEFER, *Variations nocturnes*, Paris, Vrin, Matière étrangère, 2008, p. 38.)

⁵⁵³ Il est mal à l'aise face à ce film qui propose « un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens ». (Cf. Arthur RIMBAUD, « Lettre à Georges Izambard (13 mai 1871) » in, *Œuvres*, tome II, Paris, Gallimard, 1995, p. 313.)

celui de l'étrange. Le passé s'actualise à l'image tandis que la religion « narrative » du film se réarticule.

Il n'y a pas de « chute » narrative concrète qui viendrait répondre de façon définitive aux interrogations du spectateur. L'œuvre célèbre la création dans sa relation viscérale pour l'individu. Un réel devenu vraisemblable, car assujetti à son propre corps, prend tournure. *In Absentia* s'assume comme « chemin de traverse » à l'anormal qui se redéfinit non pas par antagonisme envers une dimension normale, mais comme alternative.

- Du déjà vu

À la fin du film, la femme reprend un crayon pour écrire à nouveau une lettre ; ce qui provoque une impression de *déjà vu*⁵⁵⁴, mais pas de « déjà lu ». L'élément central du film devient alors le geste créateur et ses possibles.

La dimension illisible du texte évoque un écrit ésotérique. L'écriture continue de cette femme sur des supports changeants (un cahier, des feuilles de papier qui, parfois filmées plein cadre - sans que les bords soient visibles -, font même penser lointainement à des rouleaux de parchemin se déployant sans fin.) suggère la répétition d'un même écrit. Telle une version apocryphe ; l'instabilité matérielle de ce texte ferait-elle écho à une exégèse non pas imparfaite, mais non « traduisible », et littéralement imaginative ? Le texte s'échappe dans sa singularité propre et ne peut être saisi comme un ensemble, tout comme la femme poursuit inlassablement sa production graphique.

Freud « affirme (...) [reformule Lyotard] que l'inconscient ne connaît qu'un temps, le présent de l'assertif. »⁵⁵⁵ *In Absentia* défend une spontanéité créatrice tel le

⁵⁵⁴ On assiste pendant toute la durée du film à une « expérience de dépersonnalisation [qui] porte essentiellement sur une modification fondamentale du temps et de l'espace actuellement vécus. L'espace corporel, l'espace géographique et l'espace analogique de la pensée interfèrent (...) Le temps ne coule plus ; il s'arrête, il revient en arrière ou se précipite, entraînant dans son mouvement ou ses lenteurs des sentiments de passivité, d'élévation, d'intermittence, de jamais vu, de déjà vu ; et ce sont toutes ces altérations du temps et de l'espace vécus qui se combinent et se fusionnent dans l'impression générale d'artificialité, d'irréalité, d'étrangeté. » (Henry EY, *Le Traité des hallucinations*, tome II, op. cit., p. 266.)

⁵⁵⁵ Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 337.

Faust de Goethe qui reformule le début de la Genèse ainsi : « *Au commencement était l'acte !* »⁵⁵⁶

Le spectateur peut en proposer à son tour une lecture « apocryphe » qui devient une pratique tout aussi infinie et créatrice, car non énonciatrice de « vérité univoque ».⁵⁵⁷ Le film insiste non sur le sens, promu par une forme narrative, mais sur la *manière* à l'œuvre. La transmission n'est pas de l'ordre de la représentation d'une forme, mais de l'emprise. Le lien biographique s'avère crucial, comme proposition particulière de vie à l'œuvre. C'est ce plaisir créateur qui devient l'enjeu du film. « La relation du temps vécu », un temps harmonisé avec sa propre création, son propre désir : pour Michel Butor un « *temps est vécu comme quelque chose que l'on secrète.* »⁵⁵⁸ In *Absentia* n'est plus un espace habitacle d'un récit didactique, mais un lieu à (se) raconter de façon intime par chaque spectateur.

L'émergence du *déjà vu* de la storia qui se rejoue renvoie aussi à l'essence même du cinéma et à son rapport au stéréotype et à la standardisation. La « mécanique machinique » des deux protagonistes évoque les outils cinématographiques, mais ces machines animées sont « dérégées » pour correspondre non pas à un ordre établi, préfiguré, mais à un rythme interne, comme une horloge biologique qui n'a plus rien à voir avec un contrôle chiffré du temps.

Le diabolin incarne cette idée de deux façons radicales. En tant qu'automate il est, lui aussi, l'héritier des techniques horlogères⁵⁵⁹ : il prend dans le film le relais de l'horloge qui ne tient plus compte de la mesure du temps, s'échappant alors pas à pas, sabots à sabots, de ce décompte artificiel (et cela en toute logique puisque ce « temps des cadrans » doit être réajusté chaque année sur celui des méridiens...). Cette échappée dans le film, précisément, témoigne non pas d'un retour à un décompte régulier, mais d'une adéquation entre un équilibre créateur et un équilibre quotidien.

⁵⁵⁶ Johan-Wolfgang GOETHE, *Faust*, op. cit., p. 67.

⁵⁵⁷ La lecture « infinie » du texte renvoyant d'ailleurs à l'exploration talmudique.

⁵⁵⁸ Michel BUTOR, *Conversation sur le temps*, Paris, Éditions de la Différence, 2012, p. 36.

⁵⁵⁹ Cf. l'exposition : *Et l'Homme... créa le robot*, Musées des Arts et Métiers, Paris, 30 octobre 2012-3 mars 2013. [En ligne], URL : <<http://www.arts-et-metiers.net/musee.php?P=89&id=46>>

Le temps de l'horloge se raccorde à un équilibre interne. Le balancier de l'horloge devenue « boîte aux lettres » rythme un quotidien « extraordinaire », oscillant entre invisible et visible. Le mécanisme horloger devient « mécanisme scénique »⁵⁶⁰ pour créer un monde qui atteste d'une religion habitée par un esprit inventif, pugnace et combatif. À la fin d'*In Absentia*, la femme a « posté » cette lettre. On imagine un destinataire. On pense au retour du mari tant attendu, à la correspondance amoureuse. La passion épistolaire du protagoniste « rythme » le film.

Le temps se déroule dans l'espace d'une page blanche. Cette écriture évoque le braille que la femme semble utiliser en écrivant avec ses phalanges ; ce qui expliquerait sa posture courbée et crispée. Si elle paraît par moment repliée sur elle-même, le texte déplie « sa souffrance » et pourrait aussi certainement l'en délivrer.

Sa pratique l'enchaîne à ses démons, mais ces derniers paraissent travailler les déchets provenant du taille-crayon, exaltant ainsi sa création par l'entremise du personnage cornu.⁵⁶¹ L'interprétation post-féministe et non pas paranoïaque ou hystérique est à envisager.⁵⁶² Ce serait l'écriture, l'acte graphologique, qui « réglerait » ce temps chronophage. Il faudrait alors voir dans la posture de la femme une affirmation de liberté aussi incontestable que paradoxale.

⁵⁶⁰ 1) Cf. *Ibid.*

2) Repensons aussi au panneau réflecteur qui transparaît au cœur d'une nuée bleutée vers la fin du film. Celui-ci n'est plus source de la surprésence de la lumière induisant la nuée, mais sujet « in-formel » de l'image. Devenu « mécanisme scénique », il prend imperceptiblement figure. Immense, il fait penser à un objet totem puis paraît rapetisser en « devenant » l'objet brillant que tient en mains la femme. Piste qu'il faudrait étudier plus en détail.

⁵⁶¹ Le temps du film étudié peut rappeler, dans un premier temps celui du vaudeville qui se composait « d'une succession de petites représentations ». (Jean MOTTET, *L'Invention de la scène américaine, Cinéma et paysage*, op. cit., p.46.) En effet, c'est « cette reprise d'un "déjà connu" que le récit, dans sa dimension logique, affirme au sein du spectacle de vaudeville, avec un certain nombre de conséquences pour le spectateur. Suivre le récit revient à appréhender les épisodes déjà connus comme conduisant à une fin. Dans le playlet [épisode vedette d'un vaudeville], le public devait avoir compris l'épisode dramatique "avant que le rideau ait terminé sa course" et "chaque phrase, chaque action devait la faire progresser vers une fin rassemblant les traits les plus frappants". En lisant la fin dans le commencement, n'apprenons-nous pas à lire le temps lui-même à rebours. » (*Ibid.*, p. 48.) Néanmoins, dans *In Absentia*, le réel, par essence traumatique, et sa traduction fantasmatique, se patinent avec celle de l'écriture et se complexifie pour ne plus jamais raccorder parfaitement avec le connu.

⁵⁶² La marionnette luciférienne pourrait incarner un avatar du mari. Les deux cinéastes le suggèrent très nettement ainsi : « *Les quelques moments colorés pourraient être vus comme de brefs et "privilegiés" moments dans le film (et sont inévitablement liés au mari).* » (Correspondance S. et T. Quay / G. Reiner, op. cit.) Ils ajoutent, provocateurs, mystificateurs et (certainement donc bien) féministes (L'usage des capitales du terme « ou » dans la phrase qui suit en serait la marque) : « *Peut-être est-ce une image du "mari" OU le mari a été transformé en "ogre".* » (*Ibid.*) Serait-il devenu un alter ego « libérateur » par l'écriture de la « prison mentale » où est enfermée sa femme ?

Une poétique de la folie⁵⁶³ et de l'onirisme vient ainsi dialoguer avec une méditation sur le processus de création porté par la femme qui écrit. Pensons à l'art brut que le peintre Dubuffet, inventeur de la notion, définit ainsi :

Nous entendons par là des ouvrages exécutés par des personnes indemnes de culture artistique, dans lesquels donc le mimétisme, contrairement à ce qui se passe chez les intellectuels, ait peu ou pas de part, de sorte que leurs auteurs y tirent tout (sujets, choix des matériaux mis en œuvre, moyens de transposition, rythmes, façons d'écriture, etc.) de leur propre fond et non pas des poncifs de l'art classique ou de l'art à la mode.⁵⁶⁴

À la suite de Robert Walser, les Quay défendent ainsi « le goût (...) d'une vue subversive qui ébranle les positions acquises, les évidences. »⁵⁶⁵ Le noir et blanc « biaisé » d'*In Absentia* instaure une temporalité liminaire. Pour revenir à la pensée de Michel Butor, ces chromatismes exposeraient ainsi un « inconscient figuratif » qui ne serait qu'une prolongation de l'« inconscient historique » butorin. Pour cet auteur

⁵⁶³ 1) À l'inverse du *déjà vu*, on pourrait aussi parler, à propos des gestes de la femme d'une expérience de « *jamais vu* » en tant que jamais perçue, jamais enregistré mentalement (idée qui sera développée à propos du film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* d'Emmanuel Lefrant où nous reviendrons aussi sur la question du *déjà vu*.) La crise de la mémoire peut provoquer entre autres des troubles obsessionnels compulsifs (forme de *névrose obsessionnelle* où « *le conflit psychique s'exprime par des symptômes dits compulsifs : idées obsédantes, compulsion à accomplir des actes indésirables, lutte contre ces pensées et ces tendances, rites conjuratoires, etc., et par un mode de pensée que caractérisent notamment la rumination mentale, le doute, les scrupules et qui aboutit à des inhibitions de la pensée et de l'action.* » - Ives Hendric cité par Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : névrose obsessionnelle » in, *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 284.)

2) Ces TOC sont liés à des problèmes de concentration. L'archétype du geste répétitif reste celui de l'égrainement du chapelet. La discontinuité entre mémoire et perception crée un trouble perceptif et un blocage dans le mouvement qui se répète pour lui-même en perdant toute avancée dans l'enchaînement des gestes. L'incertitude du mouvement effectué induit un dysfonctionnement qui enraye la logique du geste : la finalité se perd dans la ritualisation. Freud précise, à ce sujet qu' : « *en vertu de ces concordances et analogies, on pourrait se risquer à concevoir la névrose obsessionnelle comme constituant un pendant pathologique de la formation des religions, et à qualifier la névrose de religiosité individuelle, la religion de névrose obsessionnelle universelle.* » (Sigmund FREUD, « Contribution à l'histoire du mouvement psychanalytique » in, *Cinq leçons de psychanalyse (1909)*, trad. Y. Lay, Paris, Payot, 1984, p. 1130.) Néanmoins, ici l'opposition entre folie et/ou spiritualité n'est pas tranchée, mais plutôt traversée puisque c'est la création (spirituelle ou pas) qui est défendue avant tout.

⁵⁶⁴ 1) Jean DUBUFFET, « L'art brut préféré aux arts culturels (1949) » in, *Prospectus et tous écrits suivants*, Paris, Gallimard, 1967, p. 202.

2) Les lettres d'Emma Haucks sont conservées dans la collection Prinzhorn. Exposée à la clinique universitaire de Heidelberg, cette collection, regroupe plus de cinq mille œuvres d'art brut réunies par les psychiatres Emil Kraepelin et Hans Prinzhorn (ce dernier était aussi historien de l'art).

⁵⁶⁵ Nicole PELLETIER, « Histoire de Robert Walser » in, *Robert Walser : le rien et le provisoire*, Éditions Zoé, Genève, 2008, p. 26.

apparenté au nouveau roman :

(...) un corps simple lorsqu'on le regarde par un spectroscope émet un certain nombre de raies ; si c'est plus compliqué, on peut voir les raies qui se combinent et on peut faire les analyses de cette façon-là. (...) Aujourd'hui je vis avec beaucoup de monuments qui résonnent tout autour de moi. (...) j'ai été frappé par, disons, l'inconscient historique, c'est-à-dire par l'importance de l'histoire que l'on ne connaît pas.⁵⁶⁶

Butor précise : « *J'emploie le mot "inconscient" dans un sens qui n'est pas la façon habituelle dont Freud parle de l'inconscient. J'entends quelque chose de beaucoup plus large, quelque chose dont nous n'avons pas conscience et qui pourtant existe, et donc agit d'une certaine façon.* »⁵⁶⁷ *In Absentia* exposerait un « spectre graphique », qui poursuit le *spectre historique* défini par l'écrivain-philosophe.

⁵⁶⁶ Michel BUTOR, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 47.

⁵⁶⁷ *Ibid.*, pp. 48-49.

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Osons pour conclure un parallèle entre le travail de Stephen et Timothy Quay et celui de Henry James. Les trois artistes (l'écrivain comme les deux cinéastes) sont d'origine américaine et résident en Angleterre. Ils entretiennent un rapport ambivalent avec leur pays d'origine : James traite les Américains de « vulgaires »⁵⁶⁸, les frères Quay savent qu'ils ne seront jamais produits par leurs compatriotes.⁵⁶⁹

En dehors de cette parenté d'expatriés, la dimension énigmatique de leurs textes et de leurs films est en rupture avec les conventions de leur pays d'origine. Comme James, les deux cinéastes élaborent une nette remise en question des normes narratives dictées par l'Amérique à travers Hollywood.

Celle-ci se fait à travers un double mouvement : d'une part, une critique du « réalisme » par un cinéma qui prend les apparences d'une œuvre fantastique ; de l'autre, l'explosion des conventions qui permet de construire de manière « sculpturale » un cinéma élaboré sur les ruines de ce réalisme parti en fumée. Le fantastique ne serait qu'un réel abandonnant les normes du réalisme.

Précisons cette filiation en nous appuyant sur les considérations de Jean-Baptiste Pontalis. Le psychanalyste avoue un certain état de malaise en lisant James :

Combien de fois me suis-je dit, lisant un roman de Henry James (...) : « *Mais où veut-il en venir ?* » (...) tant pouvait m'irriter les circonvolutions et les sinuosités de la phrase, la multiplication des incises, qui me paraissent souvent sans nécessité, au point que je me demandais où pouvait bien se cacher la proposition principale, une proposition que j'aurais souhaitée réduite à sujet, verbe, et complément d'objet direct !⁵⁷⁰

Dans *In Absentia*, les répétitions et les chemins de traverse déstabilisent le spectateur habitué aux films hollywoodiens où priment linéarité et mimétisme,

⁵⁶⁸ James cité par Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface » in, *Le Banc de la désolation et autres nouvelles*, Paris, Aubier Flammarion, 1969, p. 8.

⁵⁶⁹ Les deux cinéastes énoncent fort lucidement : « (...) *l'Amérique ne nous permettrait jamais de faire le genre de films que nous faisons. Ils achètent peut-être nos films, mais jamais ils ne les produiraient. Nous avons donc raison de rester en Angleterre, puisque là-bas nous pouvons trouver du travail. Channel 4 se moquait de savoir si notre travail était accessible. Ils défendaient l'animation, ils défendaient des gens comme nous, ils défendaient la qualité. Ils nous ont juste demandé de faire de la qualité. Aujourd'hui, le département animation a disparu...* » (Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, op. cit.)

⁵⁷⁰ Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface » in, *Le Banc de la désolation et autres nouvelles*, op. cit., p. 7.

sinuosités et détours n'étant jamais dominants ou alors expliqués et justifiés à la fin de l'œuvre lui faisant irrémédiablement perdre tout pouvoir subversif...

Pontalis suggère le rêve comme piste analytique du fantastique de James :

Je verrais (...) une analogie entre la méthode de James, qui parcourt tant de chemins de traverse, et celle adoptée à peu près à la même époque par Freud. En dessous et à côté du contenu manifeste d'un récit de rêve (l'anecdote, l'intrigue), partir à la recherche du contenu latent. Pour mettre au jour ces pensées latentes, il faut suivre bien des chaînes associatives, emprunter un réseau puis un autre avant de s'approcher du point de destination.⁵⁷¹

Le rêve ou l'hallucination qui ne sont que fantasmes nocturnes ou diurnes permettraient-ils aussi d'appréhender *In Absentia* ? La femme ferait-elle un rêve éveillé proche de l'hallucination tactile et auditive ? L'image attesterait alors de son point de vue torturé et « égaré ».

Chez James les :

(...) événements (...) sont si entrelacés, si rarement inscrits dans une temporalité chronologique, car ils ne trouvent le plus souvent leur plein sens et leur portée qu'après coup, que le romancier ou le nouvelliste ne saurait les relater sans détour, sans faire varier les points de vue. Impossible d'aller droit au but pour qui tente de cerner leur vérité. Ce n'est pas James qui ignore où il veut en venir, ce sont les événements qui méconnaissent aussi bien leur finalité que ce qui les produit.⁵⁷²

Ainsi, John Marcher, protagoniste principal de *La Bête dans la jungle* de James, avoue qu'« il lui semblait qu'innombrables, leurs rêves étaient en train de se fondre en l'épaisseur glacée d'un brouillard où se perdait la pensée même. »⁵⁷³ Dans *In Absentia* ce sont les variations de texture, réelles et artificielles, qui tissent les images entre elles : le rêve et le réel se croisent et brodent un travail sur les contraires : bichromies tranchantes ou couleurs « baveuses » font se fondre la logique dans les sensations. Le héros de la nouvelle précédemment citée compare son double à un miroir inversé « comme s'éclairait son visage ravagé, d'un sens qui embrassait tout. »⁵⁷⁴ La métaphore du baiser-brasier est intéressante. Elle invite là encore à une lecture sensitive. La sensation éclairerait ainsi la pensée. On passe d'un sens impensable à une compréhension des sens. L'œuvre part littéralement dans tous « les sens ». L'insensé

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵⁷² *Ibid.*, p. 10.

⁵⁷³ Henry JAMES, *La bête dans la jungle* (1929), Paris, Flammarion, 2004, p. 101.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 105.

n'est en fait qu'un sentiment premier intellectuel à dépasser, l'aspect « démentiel » est à comprendre comme entrelacement de « plusieurs » sens non-exclusifs. Le passage par la sensation du héros jamesien qui doit se « *m[ouvoir] dans une direction tout opposée* »⁵⁷⁵ revient à accepter de ressentir avec son corps pour se réconcilier avec des paradoxes qui ne sont qu'apparents pour un « esprit » par trop cartésien.

Dans le film des frères Quay l'hésitation se fonde sur la lumière (électrique ou du jour) directionnelle ou diffuse, trop faible ou trop forte), sur les voix et les sons, sur les corps (femme humaine ou diable marionnette⁵⁷⁶...) Là aussi, tout s'entremêle, toute équivalence se perd.

La mise « *en scène [de] la question de l'indétermination des frontières du corps, en donnant à voir un corps hybride, un corps-frontière, un corps au seuil entre l'organique et le non-organique.* »⁵⁷⁷ se réfléchit à l'infini dans le film. La « *frontière [devient] poreuse* »⁵⁷⁸ à tous les niveaux. On passe de l'hésitation entre surnaturel et naturel à celle entre abstraction et figuration qui se focalise sur celle de la présence et de l'absence. Lorsque la femme « adresse » son texte à son mari absent à travers l'horloge, la « forme narrative » est « passée » au spectateur. L'« adresse créative » lui est déléguée. C'est à lui « de voir » (ou pas), comme on dit...⁵⁷⁹

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁷⁶ Les frères Quay le précise : « *Nous avons envie de lier l'animation et le vivant, de les faire se rencontrer, de les faire se contaminer l'un l'autre. Nous voulions créer un entre-deux. Manifestement ça créait quelque chose de l'ordre du fantastique. Comme si les événements présentés n'étaient jamais arrivés, tout en l'étant depuis toujours.* » (Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, *op. cit.*)

⁵⁷⁷ Cf. Hélène BEAUCHAMP, Élise Van HAESEBROECK et Joëlle NOGUES, Présentation du colloque « Le Corps Marionnettique comme corps frontière », *op. cit.*

⁵⁷⁸ *Ibid.*

⁵⁷⁹ Le travail du noir et blanc dans ce film exprimerait-il un « *idéal d'échange* » forcément contestable, mais qui correspondrait aussi à une « *utopie réalisable* » que les moyens de production audiovisuelle font tout pour occulter ? (Pensons au texte de Yona Friedman titré magnifiquement : *Utopies réalisables*. - Cf. Yona FRIEDMAN, *Utopies réalisables* (1974), Paris, L'Éclat, 2000. -) Les « machines animées » créées par les frères Quay célébreraient l'acte créateur comme « art de vivre ». Les corps « marionnettiques » manifestent et réfléchissent les pouvoirs possibles d'un certain usage du noir et blanc permettant d'instituer un cinéma à « habiter ». Yona Friedman, condisciple-adversaire de Le Corbusier, défend une architecture basée sur la correspondance épistolaire avec les nouveaux habitants des lieux qu'il bâtissait, refusant que ceux si soient « hantés » par une pensée univoque, exigeant au contraire qu'ils soient « habités » et « repensés » par chaque nouvel occupant des lieux. Les théories fonctionnalistes « du Corbu » *se déclinent* en correspondance manuscrite. Friedman a conçu d'ailleurs une œuvre composée essentiellement de textes accompagnés de dessins et, présente dans de nombreuses conférences une pensée ouverte et prospective. La parole, et de façon plus générale l'échange dialogique, tendent à devenir une autre manière de « pratiquer » l'architecture. Néanmoins, il est intéressant de noter, au regard de notre étude, que l'architecte a « finalisé » des films d'animation. Le cinéma serait-il encore possible aujourd'hui en tant qu'acte inventif fondamental ? Du fait qu'elles regroupent en son sein tous les autres

La crise de la description des images et du son impose une implication interprétative indissociable de la perception du spectateur qui pressent des choses par intuition, les devine et celles-ci se confirment à rebours sans jamais passer par un langage normé. Rien n'est affirmé. L'introspection est inévitable.

Le fantastique, déjà parangon de l'incertitude, s'effrite de lui-même. Le romantisme allemand hoffmannien et le gothique anglais architectural coexistent. Les influences anglaises se situant au premier plan via les décors se concilient-elles ainsi avec celles saxonnes et même latines du « genre » ? L'œuvre trouble les frontières géographiques des catégorisations cinématographiques à travers ce double héritage que tout oppose en apparence puisque le premier fait l'apologie de la monstration (à travers la présence du monstrueux par essence « extérieur ») et le second celle des émotions (liés aux règnes de l'indicible et de l'indécidable ; d'une subjectivité où la musique est une des voies d'expérience du fantastique. (Hoffmann fut d'ailleurs critique musical et, traversant les époques, Stockhausen était de nationalité allemande.) L'étrangeté se déplace et se situe toujours là où l'on ne l'attend pas.

D'autre part, le Janus femme-noir et blanc / marionnette-couleur n'est pas une dichotomie opérante pour proposer un discours univoque des images. Chronos se noie dans la bichromie en perdant toute forme précise, noyade redoublée par l'apparition d'images « colorées » où la figuration est encore plus distanciée. La relation « convenue » entre couleur et noir et blanc ne s'inverse même plus, mais se perd immanquablement. La couleur se manifestant le plus souvent par « flashes », elle « vole » ainsi son « rôle » récurrent au noir et blanc en tant que marqueur du retour en arrière plus que revendiqué visuellement. La bichromie n'est pas purement passéiste ; le monde n'est plus celui attendu de l'analepse. La contre-figure devient « contrepointique ».

arts, les images en mouvement pourraient-elles sauver une époque où la création et, la liberté qu'elle sous-tend, ne sont plus centrales ? Les dernières « *utopies réalisables* » seraient-elles le cinéma, mais aussi la lettre - une proposition de dialogue *versus* le monologue - ? Le monologue renvoyant alors à une logorrhée univoque imposée par un cinéma narratif. « La machine à habiter » du Corbusier devient-elle « machine cinématographique à remonter un temps créateur et prospecteur » pour s'y impliquer « corps et âme » échappant ainsi à tout raisonnement en lien avec des théories modernistes, qu'elles soient architecturales ou cinématographiques ?

L'image et le son travaillent la surface de la figuration tant optique qu'auditive. Dans le fait d'assumer une image informe, la précision des détails revient à affirmer et donc accepter qu'une image figurative ne soit qu'un leurre : on ne peut pas tout voir. Cela renvoie aussi à cette logique du rêve. Les changements constants de points de vue invitent à une réconciliation entre conscient et inconscient, visible et invisible, compréhensible et sibyllin. L'œuvre explose les horizons d'attente et modèle avec ces lambeaux une création qui renonce à raconter pour se contenter de proposer et ainsi dépasser la vraisemblance du réalisme.⁵⁸⁰

La « construction » du film fonctionne de même par tâtonnement puis par regroupement comme un pêcheur qui lance son filet et en retire le poisson et d'autres éléments marins, algues ou débris qu'il va rejeter à la mer. Les cinéastes filment le réel avec un outil adapté au réalisme et cherchent à retirer des rets du filet (de ce réalisme « imposé ») un réel égaré. Engagés dans un corps à corps avec le réalisme pour lui faire avouer sa tromperie les Quay incitent le spectateur à ne pas se perdre dans le leurre du réalisme des images cinématographiques.

En conclusion de sa réflexion sur James, Pontalis s'interroge : « *Aurait-il dilué en cinquante pages ce qui pourrait tenir en une ? Non : il a transformé la matière. Comment ? En analysant les sentiments des personnages, en scrutant les motivations qui les font agir comme ils agissent (...).* »⁵⁸¹ Les Quay scrutent, quant à eux, la lumière comme élément qui crée le réalisme, mais qui pour ce faire produit une réaction chimique (en « brûlant » la figuration) qui « impressionne » la pellicule : la lumière avant de représenter un réel préfabriqué peut « éclairer » l'esprit en « embrassant-embrasant » la matière.⁵⁸²

L'œuvre renvoie au créateur. Il n'y a rien à dire ou à voir en tant que finalité ou explication, mais plutôt à observer et à entendre. La perception du film serait aussi ou autant une perception de soi. « *L'artiste est tout entier dans son œuvre, rien*

⁵⁸⁰ Rapprochons cette idée de Jean Louis Schefer qui note : « *dans l'imaginaire de la sculpture la lumière détache des copeaux d'ombres* » (Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 17.)

⁵⁸¹ Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface » in, *Le Banc de la désolation et autres nouvelles, op. cit.*, p. 11.

⁵⁸² Les deux cinéastes, « armés » de miroirs réfléchissants leur permettent de mettre en déroute toute figuration narrative pérenne, font penser à deux soldats défendant, selon la légende, la ville de Syracuse attaquée par les Romains.

d'autre. »⁵⁸³ fait dire James au peintre de *La Chose authentique*. La fiction n'est qu'une réappropriation du monde extérieur. Pontalis l'explicite :

Pour James, seul l'art de la fiction qui transfigure ce que nous tenons pour la réalité, qui révèle ce que celle-ci dissimule dans sa simplicité apparente, peut nous donner accès à *the real thing*. Oui l'art de James consiste précisément, non à aller droit au fait, mais à nous faire percevoir ou à nous laisser deviner à nous, ses lecteurs, *the figure in the carpet*, « l'image dans le tapis ». Le fait est là, dans la trame du tapis pour qui consent à en suivre et à en démêler tous les fils, pour qui sait voir plus loin que le visible.⁵⁸⁴

L'invisible dans *In Absentia* ne serait que la matière dont il est composé. « *Ce n'est pas le "thème" qui importe à l'auteur et nous importe, c'est la trame du tissu.* »⁵⁸⁵ Le repentir (dans son double sens éthique et artistique)⁵⁸⁶ exprime une réussite : en revenant sur le réalisme pour chercher à le distancer, en se nourrissant de ce qui devrait être rejeté, la transformation a lieu :

Pour s'approcher de ce qui est aux yeux de James *the real thing*, une seule voie d'accès : la fiction. La fiction qui transforme met toute forme fixe en mouvement, tout comme, s'agissant d'un récit, elle multiplie les points de vue et fait bouger les personnages. « *Art [s'est exclamé James] sans toi le monde serait pour moi un affreux désert* ».⁵⁸⁷

Le désert des conventions et de l'attendu n'est qu'une fabrication de l'esprit. L'objet réel est inapte à la représentation ou plutôt la *représentation* n'a plus sa place dans cette quête d'une *présentation* qui prend la forme d'un dialogue avec « le flux lumineux » cherchant à être visible pour lui-même. Le réalisme est « éclipsé » dans un travail permanent d'apparition-disparition-réapparition. Il faut faire réapparaître la matière d'origine, révéler l'invisible ; le réel ne serait que matérialité de l'immatériel (l'illusion

⁵⁸³ Henry JAMES, « La Chose authentique (1892) », *ibid.*, p. 45.

⁵⁸⁴ Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface », *ibid.*, p. 8.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁵⁸⁶ 1) Repentir (dans un sens religieux) : « Ressentir le regret d'un péché avec le désir de le réparer et de ne plus y retomber. [et par extension (...)] Regretter vivement une faute, une faiblesse. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Repentir » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/repentir>)

2) Repentir (en peinture et en gravure) : « Premiers contours sur lesquels l'artiste est revenu et qu'il a modifiés. Parfois, dans un tableau, d'anciens repentirs reparaissent à travers une nouvelle couche de couleur, posée quand la première n'était pas suffisamment sèche. » (Cf. Jules ADELIN, « id. » in, *Lexique des termes d'art*, Paris, Maison Quantin, 1884, p. 360.)

⁵⁸⁷ Jean-Baptiste PONTALIS, « Préface » in, *Le Banc de la désolation et autres nouvelles*, *op. cit.*, p. 24.

optique et sonore) à effacer. Pas de transcendance, mais une chute vers la nature. « *L'ineffable, c'est le "réel"* »⁵⁸⁸ rappelle Quignard.

Todorov, quant à lui, indique à propos des nouvelles de James : « *La quête du secret ne doit jamais se terminer parce qu'elle constitue le secret lui-même.* »⁵⁸⁹ Le Réel forcément inatteignable foudroie les héros de James au moment où ils s'y attendent le moins. « *Mais que vous ne vous en soyez pas aperçu, c'est justement là qu'est l'étrangeté dans l'étrangeté, le prodige dans le prodige.* »⁵⁹⁰, dira la femme amoureuse en secret du héros de *La Bête dans la jungle*. De même, les deux cinéastes, en travaillant de manière tactile, ne « voient » pas ce qu'ils font.

Chez James le rapport au temps prime. Le réel ne peut être que recomposé, car déjà passé et non perçu. « "Ne savez-vous pas... à présent ?" / "À présent ?..." À l'entendre, on eût dit que dans ce moment même un changement s'était produit. Mais déjà la femme de chambre (...) était entrée. »⁵⁹¹ L'expression à présent renforce l'illusion passée où vivait John Marcher. Il renvoie à un *ici et maintenant*, qui s'éclaire à travers une vision globale de l'œuvre. Une double lecture s'impose : linéaire (la lecture du livre) ; et rétrospective (pour comprendre le texte). À propos d'*In Absentia*, l'énigme des plans ne se résout qu'en partie, à la fin, et invite à un nouveau visionnage pour tenter de se saisir d'autres éléments méconnus. Rien n'est donné spontanément comme acquis.

Le réel s'exprime sous la forme de la lumière, cette lumière qui chez les Quay se montre pour elle-même sans plus rien figurer, interrogeant la matière argentique. La cognition passe par les sens. « *Cela lui sautait aux yeux à présent.* »⁵⁹² note le narrateur à la fin de *La Bête dans la jungle*. La lueur jaillit, elle naît de l'explosion de l'œuvre plastique. Cette lumière est dangereuse, car elle peut être trompeuse si elle n'est pas défiée frontalement (d'où ses variations excessives). Elle « touche » le héros et enflamme le réalisme. Elle devient incandescente : elle n'éclaire plus, mais brûle et noircit les images.

⁵⁸⁸ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., p. 253.

⁵⁸⁹ Tzvetan TODOROV, « Les Nouvelles de Henry James – Introduction » in, *Nouvelles*, Paris, Flammarion, 1969, p. 41.

⁵⁹⁰ Henry JAMES, *La Bête dans la jungle*, op. cit., p. 99.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 124.

Si un assemblage se pressent entre les séries d'images, la sur-visibilité du montage ne facilite pas la « construction » d'*In Absentia*. « Paradoxalement », seul l'éclairage irrégulier sur les constructions fournit une piste pour associer les plans entre eux, la lumière devenant un outil autant pour révéler la présence des objets que pour les masquer... Elle montre et cache en même temps des éléments que le spectateur a du mal à percevoir. La mise au point des images varie constamment, créant des plans à la limite entre le flou et le net, instaurant parfois l'abstraction d'un noir total ou d'un blanc absolu.

La représentation figurative n'est qu'un accident parmi ces propositions violentes d'éclairage. Cette critique du réalisme à travers un fantastique « maltraité » interpelle les sens et malmène la raison. L'ambivalence des images et leur complexité apparente sont liées à une figuration visuelle et sonore ni vraiment mimétique ni vraiment abstraite : un entre-deux informe s'élabore qui serait le destin d'un noir et blanc actuel. Des éléments sur des plans opposés deviennent contigus. La matière « dialogue » au même niveau que la figuration. La lumière est à l'origine d'une érosion de la pellicule, comme un son non sémantique ou non harmonique transparaît entre une représentation visuelle et une représentation sonore traditionnelle. Les éléments contraires que sont le contenu et le contenant deviennent contigus. Le *dessin* limitant corps et décor ou l'écriture à l'origine du sens volent en éclat pour laisser paraître le *dessein* du noir et blanc qui est d'inverser les conventions : la surface disparaît noyée dans la matière qui en est l'origine.

Ce cinéma fonctionne sur un système de boucles : le sensitif appelle l'intellect qui réinterroge les sens, il n'y a pas d'exclusion de l'un par l'autre. *In Absentia* mélange cinéma d'animation et cinéma « vivant », couleur et noir et blanc, abstraction et figuration. La réminiscence et son corollaire, l'absence, se retrouvent à tous les niveaux du film (ceux de l'être aimé, de la couleur mimétique, de la narration linéaire, d'un rapport réaliste aux éléments...). Cette absence semble être à l'origine de la démente de la femme. Le son non harmonique et la présence de rires nerveux correspondent à l'éclatement spatial. Le travail sonore évoque une langue étrangère oubliée utilisée autant pour sa tonalité que pour son aspect dramatique.

Depuis ses origines, le cinéma s'est affirmé comme un formidable outil permettant de figer le temps, de l'étirer, de l'allonger, de le condenser, donnant à voir à

l'œil humain des phénomènes qu'il ne peut percevoir en temps normal. Nombre d'artistes se sont emparés de moyens techniques permettant de travailler le temps filmique comme un matériau poétique malléable révélant les splendeurs cachées des terres de l'invisible. Les célèbres alexandrins du *Lac* de Lamartine (« *Ô temps ! Suspend ton vol...* »)⁵⁹³ deviennent enfin réalité... La lumière crée des formes instables : une nouvelle figuration inattendue.⁵⁹⁴

James parle de ce réel inatteignable comme d'« *un revers palpable bien qu'impénétrable* »⁵⁹⁵ qui est en fait un en dessous de la figuration traditionnelle. La discordance manifeste des images entre forme réaliste et carnation de la matière argentique : un événement du réalisme n'est en fait qu'un va-et-vient entre destruction des normes réalistes et apparition fugace d'un réel insoupçonné. La force suggestive de ces images serait l'émergence d'un « latent » qui cherche à dominer le « patent ».

La fiction débusque le réel et sa dimension documentaire. Le peintre de *La Chose authentique* s'en explique : « *j'aimais les choses qui semblaient être* »⁵⁹⁶, car sous l'illusion se cache sans doute un réel à débusquer. Il repousse l'immédiat et les normes comme réalité (et donc ce qui est prétendu comme le réel pour l'esprit) en refusant cette femme dont le mari dira : « *En tout cas voici une âme (...) qui est déjà toute interprétée.* »⁵⁹⁷ L'impression hésitante prévaut sur l'attendu et l'évidence toujours trompeuse. « *Je désirerais serrer de près le caractère et redoute plus que tout au monde le danger de devenir esclave d'un type* ». ⁵⁹⁸ L'esclavage serait bien celui des conventions figuratives au cinéma.

⁵⁹³ Alphonse DE LAMARTINE, « Le Lac » in, *Méditations poétiques (1820)*, *Œuvres Complètes*, op. cit., p. 40.

⁵⁹⁴ Souvenons-nous de ces propos de Jean Epstein : « *La vraie optique, les vraies jumelles permettant de grossir et de rapetisser le temps, pour voir ce qui s'y passe quand on l'étire ou quand on le comprime, c'est le cinématographe qui, tout à coup, les a fournies par les procédés du ralenti et de l'accélééré. Grâce au cinématographe, les variations du temps sont entrées dans le domaine expérimental.* » (Jean EPSTEIN, « Temps flottants » in, *Écrits sur le cinéma*, tome I, op. cit., p. 369.)

⁵⁹⁵ Henry JAMES, *La Bête dans la jungle*, op. cit., p. 119.

⁵⁹⁶ Id., « La Chose authentique (1892) » in, *Le banc de la désolation et autres nouvelles*, op. cit., p. 45.

⁵⁹⁷ Ibid., p. 51.

⁵⁹⁸ Ibid., p. 56.

En voyant le film baigné dans cette brume, on pense à un travail du temps qui serait musical.⁵⁹⁹ Un artiste peintre d'une autre nouvelle de James explique qu'il doit « *conférer la note du temps, la patine...* »⁶⁰⁰ à un portrait ; le temps devient visible. Ce travail de transfiguration permet d'atteindre un réel invisible, une quatrième dimension : la temporalité inscrite dans la matière à travers sa sensation.⁶⁰¹ Par le toucher de cette matière, on atteint les affects. Le réalisme n'est qu'une construction de l'esprit.

Le réel se révèle toujours après-coup, car le présent ne le voit pas. « *La note du temps, celle du passé auquel le tableau prétendait appartenir, s'y trouvait presque à l'excès, c'était une patine brunâtre sous laquelle l'image semblait mystérieusement se perdre.* »⁶⁰² L'œuvre est plus une description qu'une narration. La pellicule s'imprègne physiquement de son sujet qui, plus narratif, se « matérialise ».

Le travail sonore devient celui d'une renaissance, d'un retour au passé (la projection et donc le temps présent des images sont toujours un après-coup du tournage.) Les éléments enfouis remontent à la surface. « - *Croyez-vous que je vous dirai son nom ? Le poids des années passées – effacées, ignorées – revécu dans le son même de ses paroles, comme les accents d'une musique non étudiée, mais ressuscitée par un choc.* »⁶⁰³ Le son devient un guide. Si les « *conjectures à perte de vue* »⁶⁰⁴ perdent le spectateur-lecteur, le son en travaillant aussi le latent renforce l'impression des images ; la vue traduisant l'incompréhensible, le son serait-il un meilleur guide ? Dans *La Note du temps*, à nouveau, James écrit : « *Elle écarquilla les yeux, me regarda et sembla chercher dans l'écho de mes paroles tout ce qu'elles pouvaient contenir*

⁵⁹⁹ Revenons à Butor. Pour Carlo Ossola : « *Il y a toute une partie de l'œuvre de Michel Butor qui fait jaillir le temps par ce mouvement musical qu'est l'improvvisé : le moment où vous créez du temps. Vous faites sortir du temps un instant qui fait œuvre.* » On pourrait dire la même chose d'*In Absentia*. (Cf. Carlo OSSOLA, *Conversation sur le temps*, op. cit., p. 50.)

⁶⁰⁰ Henry JAMES, « La Note du temps (1900) » in, *Le banc de la désolation et autres nouvelles*, op. cit., p. 193.

⁶⁰¹ André Habid note : « (...) dans ces petits objets se retrouve ce que Schulz justement appelle la "consistance mystique de la matière". Et c'est vrai, ces petits objets insignifiants ont leur mystique, ont leur propre métaphysique, encore plus puissante que les grands systèmes. » (Entretien S. et T. Quay / A. Habib, op. cit.)

⁶⁰² Henry JAMES, « La Note du temps », op. cit., p. 205.

⁶⁰³ *Ibid.*, p. 209.

⁶⁰⁴ *Id.*, « Le Gant de velours (1909) », *ibid.*, p. 238.

d'informulé. »⁶⁰⁵ Dans le même ordre d'idée, le noir et blanc d'*In Absentia* serait-il lié à une « formule magique » incarnant l'inaudible, l'insaisissable ?

Le réalisme est comme un empoisonnement de l'esprit qui contamine les sens en commençant par celui de la vue. Il faut détruire cette figuration. L'explosion élabore un temps présent étiré qui noie le passé et l'évoque dans l'actualité de la projection. La représentation n'est qu'un ornement trompeur face au réel qu'il dissimule. Ce noir et blanc filmique mettrait ainsi en avant la substance des images par-delà le « lustre » dont les pare le réalisme.

⁶⁰⁵ *Id.*, « La Note du temps (1900) », *ibid.*, p. 213.

PARTIE 3

TRAVERSÉE DES APPARENCES ET CINÉMA ANALOGIQUE OU NUMÉRIQUE DIT EXPÉRIMENTAL

INTRODUCTION DE LA TROISIEME PARTIE

En ouvrant le champ aux interrogations formelles, le noir et blanc permettrait d'expérimenter des possibilités *plastiques*. S'intéresser au noir et blanc revient à questionner le temps de la création d'une forme et de ses couleurs « spectrales » « avérées ». Le conditionnement narratif se décentre, instaurant un cinéma *plastique* en relation autant avec les arts de l'espace que les arts du temps.⁶⁰⁶ Le spectateur est incité à remettre en cause ses attentes narratives. Les expériences perceptives mènent à une critique systématique des codes de la mimésis.

L'aspect « documentaire » des images basé sur des normes narratives n'est qu'un leurre. L'œuvre se « documente » d'une autre manière. La création d'un film est une élaboration humaine à partir d'un matériau sensible. Le travail est en premier lieu celui d'une prise en main. Créer un film, c'est d'abord adopter une pratique physique et non pas immédiatement intellectuelle. Ce n'est pas une proposition purement théorique, mais aussi esthétique. Celle-ci devrait être aussi libre que dans les arts plastiques où l'abstraction est infiniment plus tolérée.

Pourquoi le cinéma reste-t-il arc-bouté sur une pratique écrite ? Le film narratif est dépendant d'un scénario. Ces œuvres en noir et blanc ne seraient-elles pas un moyen de dépasser ou de repenser autrement notre rapport au texte ?

⁶⁰⁶ Ricciotto Canudo le soulignait déjà : « *Le fossé entre les arts du temps et les arts de l'espace est comblé (...) le cinématographe est notre art (...) le Septième.* » (Canudo cité par Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 253.)

À l'inverse, des deux premières parties se focalisant chacune sur un unique film, nous allons nous attacher, dans cette troisième partie, à une série d'artistes qui critiquent les normes des images en mouvement, en présentent des couleurs qui s'émancipent de la représentation mimétique traditionnelle.

Un usage singulier des chromatismes élaboré à partir de prises de vues personnelles et/ou de « métrages trouvés » expose les chairs du cinématographe. Ces cinéastes « convoquent » l'apparition « informelle » de la lumière et de la texture des images en mouvement qui en déforment les figures. Une pratique de *found footage*⁶⁰⁷ propose une ouverture « retrouvée » via une émancipation de la « relecture » critique. Cette autre traversée de « l'arc-en-ciel » permettrait de circuler du temps de l'histoire et de l'invention à celui du temps de la création et de faire ainsi l'analyse et non la somme de ce qu'est une forme–et de ce qu'est–une couleur « spectrale ». En créant des images à partir d'autres images déjà existantes, la traversée spectrale se « redouble » et se « dédouble ».

Nous allons nous intéresser aux films suivants : *Le Drame des constructeurs* d'Anne-Sophie Brabant, *Schwarzer Garten (Black Garden)* et *Halcion* de Dietmar Brehm, *The Rainbow Of Odds* d'Ichiro Sueoka, *Outer Space* de Peter Tscherkassky, *Titanic* de Vincent Hénon et *Satyagraha* de Jacques Perconte.

Anne-Sophie Brabant travaille en argentique à partir de ses propres prises de vues. Les films de Dietmar Brehm, avec le même média, ont la particularité de mélanger prises de vues personnelles et « métrages trouvés ». Le film « sans prise de vue » de Tscherkassky est élaboré en argentique.

Hénon fait un film de *found footage* et se joue de la translation du passage de l'argentique au numérique comme Jacques Perconte.

Après avoir étudié des exemples de chairs argentiques, puis le passage de l'argentique au numérique, nous ferons le point des enjeux plastiques à travers un même artiste qui interroge des médias différents. Il s'agit de l'Autrichien Siegfried A. Fruhauf

⁶⁰⁷ Le terme anglais *found footage* signifie littéralement « métrage trouvé » et désigne la récupération d'images (visuelle et/ou sonore) préexistantes (photographies, pellicules, vidéos, images numériques...) dans le but de fabriquer un autre film. Cette notion rejoint celle de *remploi*, pratique qui irrigue l'histoire des arts en général. (Cf. Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental » in, *Limite(s) du montage*, op. cit., pp. 49-67.)

qui, à la suite de son professeur Peter Tscherkassky, poursuit des recherches structurelles sur le photogramme et sa répétition (*Frontale*), mais aussi sur les images vidéographiques (*Night Sweat*) et numériques (*Ground Control*).

Ces œuvres déstabilisent les mécanismes diégétiques (le récit) et mimétiques (la représentation) normés par la narration. Un montage non linéaire accentue le sentiment d'incohérence du spectateur qui ne peut qu'émettre de fragiles interprétations narratives. Notre rapport convenu aux images en mouvement⁶⁰⁸ se décentre, tout comme l'impression de réalité bien illusoire du réalisme à travers une expérience cinématographique extrêmement singulière fondée sur des filiations illégitimes et des lectures ambivalentes.

La modification des normes mimétiques d'images personnelles ou « volées » à travers les jeux de mise au point provoque une incertitude perceptive. L'expérience du noir et blanc comme élément imperceptible à l'œil nu s'élargit et devient celle de l'illusion d'optique du cinématographe. Ce rapport « achromatique » à l'inconnu remet en cause l'impression de réalité bien illusoire du réalisme. L'art et la vie quotidienne, le réel et le fantasme se confondent à travers l'*expérience* d'un cinéma ouvert, fondé sur l'apologie d'une jouissance esthétique qui est revendiquée à chaque projection.⁶⁰⁹

⁶⁰⁸ Appelé communément modèle NRI (Narratif, Représentatif, Industriel).

⁶⁰⁹ Pour Jauss, « l'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique ; il est impossible d'en faire l'abstraction [car] c'est la fonction sociale de l'art ». (Cf. Hans Robert JAUSS, « Petite apologie de l'expérience esthétique » (Conférence faite le 11 avril 1972 à Constance lors du 13^{ème} congrès des historiens allemands de l'art) in, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 137.

A) CHAIR ARGENTIQUE

- *Le Drame des constructeurs* d'Anne-Sophie Brabant

Le projet d'Anne-Sophie Brabant naît d'un désir de collaboration avec le metteur en scène Alexis Forestier qui décide en 1997 de monter *Le Drame des constructeurs* avec la compagnie théâtrale Les Endimanchés. À l'origine, le film accompagnait la pièce en un acte de 1930 de Henri Michaux. Présent en exergue, un carton reproduit les propos de Michaux décrivant sa pièce de théâtre :

L'action se passe à la promenade des constructeurs, dans les allées du jardin entourant l'asile. Ils parlent en partie pour eux-mêmes, en partie pour l'univers. Leur apparence extérieure : adultes, penseurs, persécutés. On voit les gardiens dans le lointain. Chaque fois qu'ils approchent, les constructeurs se dispersent.⁶¹⁰

Les gardiens incarnent ainsi une persistance d'un réel conventionnel (et donc « cadencé ») et les constructeurs quelque chose de l'ordre de l'imaginaire : l'élaboration d'une construction qui leur servirait d'« *espace d'évasion* »⁶¹¹. Pur projet fantasmatique, remis en question à chaque fois par le retour des gardiens qui anéantissent le groupe de constructeurs. Ce dernier se reforme lors du départ de leurs assaillants et reprend son délire collectif sans « *début ni fin* ». ⁶¹² Le fantasme n'est pas évolutif. Néanmoins, à l'image, seuls les constructeurs sont présents. La persistance d'un réel attendu, convenu, ne serait-elle plus d'actualité ?

Le film fut composé de sept « *modules* »⁶¹³, selon le terme d'Anne-Sophie Brabant, pour s'intégrer de manière fragmentaire à la pièce de théâtre. Un module était projeté à chaque fois que les gardiens avaient dispersé les constructeurs sur scène. Les acteurs alors hors-champ, une séquence du film était projetée pour le public.

⁶¹⁰ Henri MICHAUX, « Le Drame des constructeurs (1930) » in, *Plume, précédé de Lointain intérieur* (1938), Paris, Gallimard, 1963, p. 203.

⁶¹¹ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, Paris, le 20 octobre 2008.

⁶¹² *Ibid.*

⁶¹³ *Ibid.*

Le choix du *fragment*⁶¹⁴ soulignait la dimension irréalisable du projet collectif et l'impasse dans laquelle se trouvaient les constructeurs. Le principe de faire alterner spectacle vivant et projection cinématographique permettait de souligner la dimension de rêve éveillé de leur entreprise. Dans chaque module les constructeurs repartent de zéro, dans une folie répétitive.

Le film a connu plusieurs présentations. Il a en particulier été projeté en salle pour la première fois au 10^{ème} Festival des Cinémas Différents de Paris, indépendamment de la pièce de théâtre. Les modules ont été mis « *bout à bout et ponctués par des plans noirs.* »⁶¹⁵ Les gardiens absents à l'image, les constructeurs ne sont interrompus que par des noirs fonctionnant comme des *black-outs* qui viennent faire éclater de manière brutale toute figuration pérenne et donc toute construction narrative. La bande-son, composée de bruits de démolition, accentue cette sensation.

Avec les plans noirs, ce « *son témoin* » a pour rôle principal, d'« *endosser la fonction des gardiens* »,⁶¹⁶ d'en ponctuer le rôle de destruction. Il provient, non pas de la première étape (« théâtrale ») du film, qui était muette, mais d'une installation réalisée à partir des images du film (la deuxième version).

La projection festivalière conservant cet aspect sonore⁶¹⁷ est le dernier « devenir » paradoxal du film. Celui-ci est littéralement l'héritier du théâtre (les comédiens étant également, pour cette occasion, acteurs du film) et d'un cinéma « itinérant » (l'exposition du film évoquait lointainement une dimension foraine.) Ce cinéma se présente comme art total et *work in progress*.

Sans dialogue, Anne-Sophie Brabant a mis à distance la pièce de Michaux. Elle n'a pas voulu adapter ce texte de manière littérale, mais plutôt rechercher une transposition *plastique* à la pièce de théâtre. Comment a-t-elle procédé ?

⁶¹⁴ Un deuxième carton placé en exergue indique : « Un film en fragments destiné à être projeté sur une scène de théâtre en présence des comédiens. »

⁶¹⁵ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶¹⁶ *Ibid.*

⁶¹⁷ On peut lire sur un troisième et dernier carton : « Le son témoin qui l'accompagne est celui d'une installation réalisée à la Ferme du Bonheur à Nanterre cette même année, à partir de la mise en scène initiale. ».

Sa démarche utilise deux matériaux différents : d'une part, lors du tournage, des séquences filmées, dont certaines, totalement floues, pourraient faire penser à des essais de cadrage ou à des aléas rencontrés lors du développement artisanal, d'autre part, provenant du tirage, des plans totalement abstraits telles des amorces, conservées pour être insérées dans le montage final. Anne-Sophie Brabant marque ainsi son refus de toute hiérarchisation entre plans *a priori* « réussis » ou « ratés ». L'œuvre est basée sur des variations cycliques, les plans se répètent et se transforment tels les motifs des diverses études d'un peintre.

Le tournage a lieu pendant la répétition de la pièce dans le jardin d'une ancienne école en ruines. Le soleil de juin rend impossible toute mise au point dans le viseur de la Bolex. Les prises de vues avec une caméra 16 mm. sont de ce fait très instinctives et incitent la cinéaste à tourner image par image en laissant l'obturateur en pause longue.

Le travail est plus physique qu'optique : la main doit maintenir la caméra immobile à travers des durées variables, mais devant être les plus longues possibles pour tenter d'avoir une trace perceptible des comédiens à l'image.

À cela s'ajoutent d'autres plans du corps d'Anne-Sophie Brabant plongé dans sa baignoire. La cinéaste se filmant elle-même ne peut, là encore, contrôler visuellement ce qu'elle fait, et laisse ses mains la guider en suivant le même procédé de pauses longues, car la lumière est restreinte. À l'inverse des comédiens filmés à distance avec une lumière crue, l'artiste se retrouve avec des plans très proches de son corps dans la pénombre.

Hors cette relation extrême à l'éclairage, quel lien entretiennent les plans des constructeurs et ceux de l'artiste ?

Les éléments du corps de la cinéaste permettent au film de nouer des liens entre *camera obscura* et espace intime par essence obscur, laissant l'impression que ces fragments de corps naissent autant de la pellicule elle-même que d'une intimité onirique et aquatique.⁶¹⁸ Sur certains plans la cinéaste semble être enceinte, car son corps est

⁶¹⁸ Voir à ce sujet les textes de Bachelard, et en particulier, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination et la matière*. (Cf. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination et la matière*, Paris, José Corti éditeur, 1983.)

déformé par les reflets de l'eau dans laquelle elle immergée. Sommes-nous proches d'une mise au monde autant littérale qu'esthétique ?

Les parties de corps qui apparaissent au début du film semblent avoir fini par engendrer les corps entiers qui déambulent par la suite dans les « jardins de l'asile ». Les gros plans que l'on retrouve à la fin semblent, au contraire, se faire absorber par la pellicule et revenir au néant. L'impression s'inverse, les corps fragmentés n'évoquent plus une naissance, mais la mort. Cette fin prématurée suggère une vie éphémère, celle de la durée de la projection, existence laborieuse dont la bichromie sépia renforce le caractère incertain.

Débordée par la matière avec laquelle les constructeurs semblent « *se débattre* »⁶¹⁹, cette vie s'avère impossible et sous-tend un rapport au monde qui a basculé dans une subjectivité fantasmatique. On pense à un travail de germination, d'éclosion. La cinéaste cite les aquarelles de Michaux, en parlant des « *naissances du rien* »⁶²⁰, de ces personnages qui adviennent de nulle part et avoue s'être inspirée des œuvres picturales de l'artiste plutôt que du texte lui-même.

Anne-Sophie Brabant mentionne aussi les gouaches du poète, où souvent la forme qui délimite les corps n'arrive pas à contenir entièrement la matière picturale. Les personnages de son film sont eux aussi nimbés d'une matière trop présente qui induit un « *effet d'effacement* »⁶²¹ de leurs anatomies qui apparaissent fugacement, comme entre « *émergences et résurgences* ». ⁶²²

Les amorces de début ou de fin de tirage « *où le produit adhérerait mal* »⁶²³ renforcent la métaphore entre peau et pellicule (et retrouvent leur étymologie commune⁶²⁴). Ces chutes de pellicules filmées en macro présentent un aspect organique et rappellent par moment une chair flasque, un peu tremblotante comme de la gelée. Des perforations, effectuées directement à même le photogramme et devenues d'énormes

⁶¹⁹ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶²⁰ *Ibid.*

⁶²¹ *Ibid.*

⁶²² Selon un titre de recueil de poèmes de Michaux. (Cf. Henri Michaux, *Émergences et résurgences*, Paris, Skira, 1972.)

⁶²³ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶²⁴ Comme indiqué dans notre analyse d'*In Absentia* des frères Quay.

disques blancs à la projection, font penser aux pores de l'épiderme et renforcent la relation cutanée avec la pellicule.

En sauvant du rebut ce matériau récupéré au laboratoire, la cinéaste remet en cause la dichotomie entre créateur et création, espace intime et monde extérieur. À la fin du film notamment, elle décide de superposer le positif et le négatif d'un même plan décalés l'un de l'autre de quelques photogrammes. Cette matière « vivante » au sépia « mordoré » et donc « mordant » vient « bousculer » les figures par la vibration scintillante de la surimpression. La pellicule à la bichromie vibrante et le corps informe s'amalgament pour ne faire qu'un tout organique indécis.

L'indécision organique de cet « *épiderme-support* »⁶²⁵ fait écho aux conditions de création du film. En laissant l'obturateur en pause longue, en s'auto-filmant pendant le tournage, en développant dans le noir complet au laboratoire, la cinéaste accorde une grande importance à la dimension tactile du processus créateur, conférant à la perception des images une dimension sensitive. Anne-Sophie Brabant va avoir alors « en mains » de très gros plans très sombres de son corps qui font contrepoids à des plans larges extrêmement clairs des comédiens répétant la pièce. Si les deux types d'images sont de nature très différente (voire opposée), la distinction entre corps et décor est trouble pour chacun d'eux : ceux des acteurs sont comme ceints d'une énigmatique matière translucide alors que les fragments corporels de la cinéaste sont très flous et donc peu identifiables.

Après la prise de vue, l'enjeu est d'animer les plans fixes : car comment trouver une continuité à ces images éparées qui, à cause des pauses longues, s'apparentent plus à des photographies qu'à des photogrammes ? Un long travail démarre au Laboratoire l'Abominable. La réalisatrice découvre et expérimente divers procédés pour réunir ces plans solitaires, les images se démultiplient, la prise de vue devient étude de laboratoire.

Tout d'abord, à l'aide d'un atlas⁶²⁶, elle essaie de créer des mouvements en imaginant le nombre de photogrammes à dupliquer à la truca pour générer la mobilité

⁶²⁵ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 39.

⁶²⁶ Type de table de montage. Une table de montage permet de visionner et de sélectionner les plans extraits des rushes d'un film pour ensuite en élaborer la structure finale en accolant les photogrammes entre eux. Selon André Roy, c'est un « *appareil comprenant divers équipements pour la vision et l'écoute*

qu'elle souhaite pour chaque personnage. Ce travail, exécuté avec une minutie d'orfèvre, se fait toutefois à « l'œil nu » de façon aléatoire : la cinéaste ne « voit » que le ruban de la pellicule (les rushes, visionnées telles quelles, auraient été « *trop rapides à la projection* »⁶²⁷ et auraient rendu les images imperceptibles.) C'est pourquoi Anne-Sophie Brabant « *multiplie les photogrammes* »⁶²⁸ improvisant ainsi un rythme dans une durée « optique » et non temporelle.

En faisant fi des conventions figuratives attendues, son film s'avère être, au sens propre comme au figuré, une *animation manuelle* : c'est la main avant l'œil qui guide la cinéaste et anime les constructeurs ; elle est à la source de l'élaboration « chancelante » de leur création.

L'animation de ces images devait prendre en compte un rythme de montage qui créait un mouvement en apparence réaliste, mais qui sous-tendait également l'échec de l'entreprise des constructeurs. Si la « construction » du film fut on ne peut plus « matérielle », à l'image l'activité des constructeurs ne semble aboutir à rien de concret. À cause du choix de l'animation image par image : les constructeurs semblent comme tituber : leur démarche est tendue. L'animation, telle une « clinique gestuelle »⁶²⁹, manifeste une incarnation malade et témoigne de la « pathologie cinématographique » des constructeurs qui, ne l'oublions pas, déambulent dans les jardins d'un asile.

Le principe même d'animation et de multiplication d'une même image induit leurs gestes contrariés, bloqués dans un sempiternel va-et-vient. La cinéaste cherche à travers la saccade et la désynchronisation à témoigner d'une présence insistante malgré sa « *fragile précarité* ». ⁶³⁰

Cette « *présence dans la répétition* »⁶³¹ et le choix de l'image par image⁶³² rend chaque plan brumeux, ce qui semble aussi gêner les constructeurs. Cet étrange « *excès*

d'un film à monter (...). La table de montage est constituée d'un plateau comportant un verre dépoli éclairé par transparence, d'une étagère, de supports métalliques de bobines de film, d'une enrouleuse et d'une synchroniseuse. On trouve sur cette table divers outils comme des crayons à l'encre de Chine, des ciseaux, du ruban adhésif et des gants. » (André ROY, « Entrée : Table de montage » in, Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet, op. cit., p. 429.)

⁶²⁷ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, op. cit.

⁶²⁸ Ibid.

⁶²⁹ Ibid. (On pense aux photographies des hystériques de la Salpêtrière de Charcot. Voir à ce sujet : George DIDI-HUBERMAN, *Invention de l'hystérie, Charcot et l'iconographie de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.)

⁶³⁰ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, op. cit.

⁶³¹ Ibid.

de matière »⁶³³ entrave la démarche et fait penser que les parties ou la totalité des corps émergeant de la pellicule sont « en voie de décomposition ». Ces corps « inachevés », insufflent l'idée plus générale, que l'objectif des constructeurs n'est pas la réalisation d'un édifice concret, mais plutôt la création d'un groupe soudé, un corps unique.⁶³⁴ Pour la cinéaste, ils rechercheraient donc à « *faire corps entre eux pour construire un monde propice à l'évasion de cette réalité carcérale.* »⁶³⁵, le caractère organique de la pellicule renvoyant à la respiration de ce corps total. Il évoque aussi une autre folie : celle de la « con-fusion », d'un glissement entre corps animé et matière inerte. Le va-et-vient des constructeurs, avec leurs gestes inachevés, fait craindre leur chute des échelles qu'ils utilisent sans répit.⁶³⁶ Ils semblent aspirer à devenir pure matière constructible.⁶³⁷ Cependant la désarticulation de leurs mouvements exprime l'impossibilité d'atteindre leur but, tout en soulignant que leur existence d'individus autonomes, hors du groupe, n'est pas viable.⁶³⁸

Les constructeurs sont voués à l'échec. Les noirs entre les modules soulignent cette impuissance d'existence totale, cette fragile intermittence proche de la survie plutôt que de la vie. Cet entre-deux où les constructeurs se débattent est le temps de la projection. Entre figuration et abstraction, leur existence, protéiforme « sur » la pellicule, reste très précaire, toujours remise en cause. Les constructeurs sont bien des « fantômes » ; ils apparaissent entre la vie et la mort, entre un préambule et un épilogue, fantasmagorie diurne n'ayant pas d'existence propre en dehors de celle du temps éphémère de la projection.

⁶³² Le choix de l'image par image est induit par la pause longue à la prise de vue.

⁶³³ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶³⁴ On retrouve cette idée dans le texte de Michaux : « *E. (s'enfuyant en criant. Prenant l'oreille de C.) Viens, toi. Donne voir. Donne. Je te la rends tout de suite, et aménagée royalement. Je construirai une ville dans ton oreille.* » (Henri MICHAUX, « Le Drame des constructeurs », *op. cit.*, scène VII, p. 211.)

⁶³⁵ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶³⁶ Selon Victor Hugo : « *le rêve est pour l'homme une évasion hors de la vie réelle. Évasion redoutable, périlleux bris de prison, escalade des escarpements de l'impossible, suspension dans des gouffres à des échelles flottante, chute souvent probable. Cette chute, nous avons dit son nom, folie.* » (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, Paris, Gallimard, 2012, p. 101.)

⁶³⁷ Cette idée se retrouve dans le texte de Michaux : « *D. (accourt, affolé, en pleurant) – Dieu le père, je vous en supplie, enlevez-moi la ville qu'ils m'ont mise dans le ventre ! Dieu le père, je vous en supplie !* » (Henri MICHAUX, « Le Drame des constructeurs », *op. cit.*, scène II, p. 207.)

⁶³⁸ Tels des corps parcellaires à l'image des cellules d'un même organisme. Dans la pièce de Michaux, les constructeurs sont nommés par des lettres (A, B, C, D...), ce qui renvoie à une individualité inexistante, à un anonymat relatif et à une personnalisation (bien que globale) enfin possible si ces « lettres » parvenaient à être réunies.

Les décors étant minimalistes (l'espace de la scène de théâtre, à savoir la cour d'école abandonnée, ne présente qu'un terre-plein où il ne reste que quelques rares arbres) ou inexistants (le corps d'Anne-Sophie Brabant se trouve sur un fond noir obscur. Parfois, une masse houleuse - de l'eau - affirme sa présence, quand la main de la cinéaste y provoque des remous. Se devine ainsi l'ovale de la baignoire où elle est immergée), les corps se confondent non pas avec le décor, mais plutôt avec l'image elle-même. La matière qui les a créés procède dans le même temps à une dissolution corporelle flottante qui met à nu le support, dans une tension incessante entre figuration et défiguration abstraite. Cet engluement de la matière fige les personnages ; son mouvement et celui de la pellicule semblent se confondre pour créer ces formes.

L'indécision mimétique devient un atout pour la cinéaste : l'aspect informe des images suggère une mauvaise accommodation perceptive, la représentation des figures et leur rythme se manifestant comme pure illusion d'optique. Ces noir et blanc informes avouent l'aspect animiste des images en mouvement et offrent un hors-champ « impensable » dans un cinéma réaliste, celui de l'artiste à l'origine des ces images. La bichromie atteste de la « réalité » physique des images et de la subjectivité de l'acte créateur en correspondance avec la singularité du projet des constructeurs.

Ce n'est pas une illusion du réel, mais une suggestion du processus à l'origine de ce film. Une œuvre artistique, bien éloignée de l'illustration d'un texte, qui à la place d'une histoire chronologique propose de relater toutes les étapes de réalisation « au vu et au su » du spectateur. N'oublions pas que c'est le geste de la cinéaste qui exprime la folie des constructeurs en travaillant image par image, induisant à la projection une gestuelle saccadée. Les images façonnées et reproduites par le développement et le tirage questionnent cette entreprise impossible en revendiquant ce déséquilibre entre prise de vue et emprise artisanale. Le noir et blanc est la source d'un univers en gestation à décrypter à travers le choix des techniques. D'ailleurs lui-même « techniquement impur » (à la fois sépia et informe), il évoque une bichromie en cours, encore balbutiante, encore hésitante (entre couleur figurante et noir et blanc informe).

C'est aussi pour cela qu'Anne-Sophie Brabant, renversant la caméra, se filme elle-même. En insérant sa présence corporelle dans le film : elle dialogue avec ces images pour en donner une présentation intime et singulière, bien loin d'une norme narrative. L'alternance entre métamorphose des corps et déguisement mystificateur fait

de la cinéaste un personnage ambigu. On assiste à une transgression du spectaculaire et de la « représentation » d'un réel à travers la mise en scène, par des choix techniques subversifs. L'univers du théâtre de Grand Guignol et le mélodrame ne sont pas loin. Néanmoins, les corps du film, de façon générale, ne relèvent pas d'une forme purement mimétique et échappent donc à toute référence narrative grâce à une dynamique instable. Entre le monstrueux et le spectral, ils semblent acquérir une dimension sensorielle. Au moyen de cette « illusion tactile », Brabant critique l'hyperréalisme généralisé des images en mouvement et interroge les modes de perception, par essence culturels, à l'origine de la représentation figurative des corps.

L'expression *plastique* est indissociable du processus de fabrication du film. L'action est irréelle et impossible, le noir et blanc renforce cette idée. La mauvaise interprétation perceptive se cristallise sur le choix de la bichromie qui « teinte » l'image d'un halo mordoré fantasmatique, onirique ou hallucinatoire.

Au début du film, le spectateur assiste à un accident perceptif qui s'observe lui-même : à l'image apparaît un œil qui s'ouvre. La pupille, à cause du noir et blanc, est non « pigmentée ». C'est « *un œil à la pupille blanche, comme aveugle* »⁶³⁹ explique Anne-Sophie Brabant. Ce regard n'a pas de contrechamp. Il paraît vide, « *non réflexif* »⁶⁴⁰, comme hypnotisé dans l'instant de la projection. Autrui y est absent, c'est un regard « *où l'autre n'existe pas* ». ⁶⁴¹ Symboliserait-il le regard des constructeurs sur eux-mêmes ?

Cette vision aveugle fait écho au côté fragmentaire du film qui expose la mise en scène d'un fantasma perpétuellement rejoué. Il exprime une persistance rétinienne de ce matériau bichrome jugé obsolète par l'industrie audiovisuelle, un souvenir de procédés « dépassés ». Le film n'existerait-il que dans la rétine de cet œil, s'est-il perdu dans sa contemplation, sa construction et sa « vision mentale » par essence délirante ?

⁶³⁹ Entretien A.-S. Brabant / G. Reiner, *op. cit.*

⁶⁴⁰ *Ibid.*

⁶⁴¹ *Ibid.*

La folie est aveuglement⁶⁴². L'œil devient autoréférentiel, il regarde se regardant regarder.

C'est aussi l'œil d'Anne-Sophie Brabant qui avoue sa cécité⁶⁴³ et *signe* ainsi les conditions tactiles de la réalisation de son film (pensons au braille, cette écriture tactile, qui se lit avec les doigts.) Les éléments du corps de la cinéaste en gros plan sont méconnaissables, tout comme celui, collectif, des constructeurs fantomatiques. Le résultat informe de l'image renvoie au processus en cours tant du film que de la pièce de théâtre, indiquant ainsi que le tournage s'est fait pendant une répétition. L'intégration singulière de l'autoportrait insiste sur cette logique de réversibilité. La cinéaste donne naissance aux images des constructeurs et donc à son film. Les plans d'Anne-Sophie Brabant dans son bain font références à un espace intime qui fusionnerait bien avec l'espace extérieur dans une réversion « *du dedans et du dehors* »⁶⁴⁴ ...

Ce bain dans lequel la cinéaste est plongée rappelle aussi les bains de l'émulsion chargés de dévoiler la représentation invisible jusqu'alors ; une représentation qui est remise en cause ontologiquement à tous les niveaux.

Le regard incarné à l'image par cet œil, comme celui d'un spectateur dans le cadre, se pose sur un au-delà de l'espace figuratif et sous-tend un retrait et une résistance par rapport à la représentation réaliste. Il invite le spectateur à regarder un monde intérieur : il s'agit d'un autre regard sur le réel qui serait celui de notre propre singularité. Cet œil évoque une perception hermétique à un réel normé, il emmène d'emblée dans autre chose que le réalisme figuratif. Il porte l'attention sur le film qui ne peut être que celui d'une errance, personnelle, accidentée, non mimétique. Nietzsche le postule : « *Doué d'une vue plus subtile, tu verras toutes choses mouvantes.* »⁶⁴⁵

⁶⁴² Un des constructeurs du texte de Michaux s'écrit d'ailleurs : « (*sanglotant*) *Moi qui ai tellement construit dans mon œil que je vais bientôt perdre la vue !* » (Henri MICHAUX, « Le Drame des constructeurs », *op. cit.*, scène I, p. 206.)

⁶⁴³ La cécité est due à différentes causes : elle ne peut voir dans le viseur de la caméra puisqu'elle est aveuglée par la lumière, elle est « trop près » de son propre corps pour se voir quand elle se filme et le développement se déroule dans la pénombre.

⁶⁴⁴ 1) Gaston BACHELARD, *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadriges, P.U.F., 1994.

2) *L'espace du dedans* est d'ailleurs le titre d'un recueil de poèmes de Michaux. (Cf. Henri MICHAUX, *L'Espace du dedans* (1944), Paris, Gallimard, 1983.)

⁶⁴⁵ Friedrich NIETZSCHE, *La Volonté de puissance*, Paris, Gallimard, 1968, p. 217.

C'est une image à voir comme un prélude. Le noir et blanc « mordoré » (à la fois couleur et noir et blanc) affirme l'aspect littéral de « double vue » du cinéma : celui d'un réel relu par des normes qui, réappropriées, ne font pas apparaître un réel convenu, mais plutôt un réel en relation avec le créateur des images qui y a laissé sa « patte » mordorée. L'œuvre doit aussi être vue en « double » par le spectateur : le résultat et le processus ne font plus qu'un pour proposer un autre regard sur le réel comme point de vue à élaborer intimement, secrètement pourrait-on dire. La cinéaste, en travaillant à partir d'un matériau théâtral pour le transcender et en particulier à travers « *une histoire de "bains" [corporels et] photographiques* »⁶⁴⁶ ; rejoint Antonin Artaud qui explique que « *tous les grands dramaturges (...) ont pensé en dehors du théâtre [et que] le théâtre il faut le rejeter dans la vie.* »⁶⁴⁷

⁶⁴⁶ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 35.

⁶⁴⁷ Antonin ARTAUD, « Le théâtre et son double (1944) » in, *Œuvres complètes, tome II*, Paris, Gallimard, 1980, p. 10.

- *Schwarzer Garten (Black Garden)* de Dietmar Brehm⁶⁴⁸

Schwarzer Garten (Black Garden) est le titre d'une série de six films réalisés entre 1987 et 1999.⁶⁴⁹ Plans de *found footage* (films érotiques et pornographiques) de fictions plus classiques (fragments de films de guerre ou d'espionnage, romances hollywoodiennes...) ou de documentaires (en particulier des plans d'opérations chirurgicales et de la vie animale) s'entremêlent. À cela s'ajoutent des images appartenant à l'auteur.

Le cinéaste filme à nouveau ces images sur une pellicule noir et blanc en variant la mise au point. L'éclairage des figures se modifie suite aux réglages qui les sur- ou sous-exposent sans concession, les corps perdent de leur substance tandis que les décors tendent à disparaître, les formes se confondent souvent entre elles. Les plans, parfois identiques d'un film à l'autre, sont déformés par un refus de netteté.

Qui plus est, des bouleversements du défilement de la pellicule refilmée imposent à l'image un clignotement qui vient parasiter la figuration déjà instable à cause des variations de mise au point provoquant la présence d'un noir et blanc extrêmement granuleux. Le plan et la figure qu'il recèle varient, comme l'explique l'artiste, « *du pleinement identifiable au complètement désintégré.* »⁶⁵⁰ On passe d'une représentation mimétique aux figures et aux couleurs parfaitement identifiables à celle d'éléments informes qui finissent toujours par être menacés d'un devenir abstrait. Le scintillement maintenant perceptible fait vaciller la figure dans l'informe...⁶⁵¹

Brehm manipule la représentation visuelle d'origine jusqu'aux limites du perceptible. Au couple forme-couleurs spectrales se substitue un noir et blanc qui voile

⁶⁴⁸ Cette sous-partie a eu comme origine la communication et l'article suivants : Gabrielle REINER, « Disparition du statut narratif dans *Schwarzer Garten (Black Garden)* de Dietmar Brehm » communication dans le cadre du colloque « Éloge de la bâtardise au cinéma », Paris XII, 28-30 Avril 2011. Publication dans Sébastien Lefait and Philippe Ortolí (eds.), *Praise of cinematic bastardy*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge, 2012, pp. 146-155.

⁶⁴⁹ Les six films qui composent le cycle sont : *The Murder Mystery* (1988-1992), *Blicklust* (1992), *Party* (1995), *Macumba* (1995), *Korridor* (1997) et *Organics* (1998-1999).

⁶⁵⁰ Dietmar BREHM, « The Murder Mystery » in, *L'avant-garde autrichienne au cinéma. 1955-1993*, Éditions Philippe Bidaine, Paris, Centre Pompidou, 1996, p. 42.

⁶⁵¹ Scintillement : « *Sensation visuelle qui perçoit encore l'éclairement non continu de l'écran et que provoque une basse cadence des images.* » (André ROY, « Entrée : Scintillement » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet*, op. cit., p. 396.) Cette persistance rétinienne se produit aussi lors d'une haute cadence des images. Celle-ci est qualifiée, selon son terme anglais de *flicker* (clignotement). Brehm, quant à lui, varie les cadences.

la représentation mimétique habituelle et joue autant la carte du coloris que celle du dessin dans une oscillation permanente : le chromatisme tend ainsi vers une existence autonome qui n'est plus forcément contenue par une figure. Par delà les corps qui se confondent avec les décors, les noir et blanc se rencontrent et ne semblent plus délimiter aucune figure propre, mais paraissent plutôt s'en échapper à travers les jeux de dérèglement de la mise au point qui vont jusqu'à les noyer par intermittence. D'un plan à l'autre et quelquefois dans un même plan, la couleur peut se libérer de tout encerclement formel, puis être à nouveau emprisonnée un instant pour s'en délivrer juste après.⁶⁵²

Le visible semble modulé par la main du cinéaste qui l'emprisonne métaphoriquement et va, pourrait-on dire, jusqu'à l'étrangler. La figure s'évide alors de ce qu'elle contient puisque, nous l'avons dit, la couleur prend son autonomie par rapport au trait. La dimension manuelle prime sur la vue et transforme ces films en œuvres littéralement tactiles. Le travail artisanal s'affiche comme tel : le cinéaste va parfois jusqu'à mettre la main sur l'objectif. À d'autres moments, les plans sont recadrés de manière trop rapprochée : la figure est tronquée et devient indiscernable ou quasiment méconnaissable.

Le noir et blanc peut d'ailleurs lui aussi devenir une bichromie bâtarde, ni noir et blanc littéral ni couleur spectrale. Ainsi, si *Black Garden* est entièrement filmé en noir et blanc, *The Murder Mystery*, premier film de la série, se distingue par d'autres bichromies. Les plans se teintent au début de vert foncé puis le sépia et les rouges sombres dominant après un fugace moment orangé qui englobe alors les figures comme quelque volcan en fusion.⁶⁵³

⁶⁵² Pastoreau rappelle que : « Dans le monde des arts, spécialement celui de la peinture, ces controverses sont au cœur des débats qui, pendant les deux siècles suivants, voient s'affronter, parfois très durement, les partisans de la primauté du dessin et ceux de la supériorité du coloris. Les premiers arguent déjà que la couleur est un artifice inutile, un fard trop séduisant, une tromperie qui dissimule les formes, abuse le regard et détourne le spectateur de l'essentiel. Les seconds affirment que seule la couleur permet d'atteindre la vérité des êtres et des choses et que les jeux et les enjeux de la peinture sont d'abord liés à la couleur. » (Michel PASTOREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 58.) Brehm, centrée ses films sur des interrogations qui ont hanté principalement les peintres, cherche-t-elle à réconcilier autant les défenseurs du dessin que du coloris ? L'artiste a d'ailleurs la double casquette de peintre et de cinéaste...

⁶⁵³ Alfred Jarry parle, quant à lui, de « l'opaque ondulation de la lave éblouissante » (Jarry cité par Jacques AUMONT, « Bords » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 11.) La formule fera aussi écho à la citation suivante de Nicole Brenez.

Ces noir et blanc alternatifs trouvent leur origine dans une transgression technique. La pellicule dont s'est servi Brehm est, exception tendancieuse de la série, en couleurs, mais a été traitée comme du noir et blanc au développement. C'est en jouant sur les temps de fixation dans des bains destinés à un film noir et blanc que la partie blanche de la pellicule s'est teintée de façon inattendue. Comme pour les changements de mise au point, ces chromatismes devancent le rôle du noir et blanc des autres films du cycle. Ce sont toujours des bichromies traitées comme « couleur première » puisqu'anticipant ou plutôt dépassant et traversant les formes. Nicole Brenez parle du « *travail de conversion qu'est le développement au sein de la couleur elle-même.* »⁶⁵⁴

Par delà l'origine trouble des images, c'est le chromatisme qui dénature la figuration et ce à quoi elle fait référence : la bichromie tend à s'échapper de toute logique formelle. Brehm déstabilise la figuration réaliste du cinéma à l'aide d'une bichromie trouble ; la figure est « accidentée » par le geste du cinéaste qui dérègle la mise au point : ainsi un visage peut-il, un bref moment, devenir un simple ovale blanc sans aucun détail anatomique. Une cohabitation s'installe, basée sur un mouvement contingent entre figuration et défiguration des normes mimétiques, entre un noir et blanc incertain et une figure qui ne l'est pas moins.

Le rapport manichéen à une représentation figurative n'est plus d'actualité.⁶⁵⁵ L'œil est conditionné par l'esprit, la vue est « déconditionnée » par la main : la mise à nu de la texture de ces images renvoie à l'expérience occulte d'une prise en main. L'emprise tactile atteste de l'insu : de l'insaisissable par la connaissance, celle-ci étant transmise, re-connue par une vision figurative qu'elle présuppose. Le rapport entre l'homme et l'image n'est plus celui, déifié, de la figure *sacralisée*, mais celui du *modelage* de la transposition par l'homme. L'image atteste d'un rapport au monde plus que du monde en soi. L'expérience du film devient non plus graphique, mais *graphologique*⁶⁵⁶ et donc indicielle.

⁶⁵⁴ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » in, *ibid.*, p. 160.

⁶⁵⁵ Ce noir et blanc bâtard témoigne d'une impression optique possible chez l'homme, la perception de figures peu colorées en l'absence d'un éclairage zénithal.

⁶⁵⁶ De surcroît, les cartons-titre et bandes-générique de tous les films du cycle *Black Garden* sont composés de simples feuilles de papier. Brehm y indique, de sa propre main au stylo-feutre noir, le nom de chacun de ses opus et ceux des quelques personnes qui l'ont aidé dans cette entreprise. Seule

Le spectateur a l'impression d'être face à un patchwork. Les plans de *found footage*, comme sortis de leur contexte, sont associés entre eux de manière disparate. Brehm, dans les trois premiers opus de la série (*The Murder Mystery*, *Blicklust* et *Party*) ajoute à ces plans « orphelins » des photogrammes qu'il a lui-même filmés et qui le représentent : images de l'auteur et images « volées » se rencontrent. Dans *The Murder Mystery*, de très gros plans se répètent et montrent son visage, le regard porté hors-champ, mais dissimulé sous des lunettes noires. En dialoguant avec les plans de *found footage* sous la forme de champ/contrechamp, on peut imaginer un homme devant les images de plusieurs films qu'il projette et regarde chez lui. Le montage très lâche, imposant des faux raccords, donne l'impression que l'on assiste à ces diverses projections en dilettante, ce que suggère aussi l'aspect grenu des images.

Dans *Blicklust* et *Party* les plans de la silhouette de Brehm à contre-jour, ou de son ombre portée et de celle de son fauteuil, génèrent la même idée ; ce que corroborent des images d'intérieur évoquant la pièce où l'auteur regarderait ses films. Cependant, le fait que le cinéaste porte des lunettes noires et qu'il se montre à l'occasion dissimulé derrière un voile de mousseline décrédibilisent cette piste d'un narrateur extra-diégétique en campant la posture d'un voyeur bien présent dans la *drama* du film. Le cinéaste cherche à s'intégrer littéralement aux images qu'il regarde, il témoigne de sa présence à l'origine de l'œuvre. Par delà des normes figuratives, c'est sa main qui instaure une torsion à leur inscription et donc leur sens « premier ».

Les trois autres films de la série (*Macumba*, *Korridor* et *Organics*) semblent n'être composés que de *found footage*, car contrairement aux trois premiers il n'y a pas de carton final où le nom de Dietmar Brehm indiquerait sa présence comme acteur. Cependant, les plans de paysages ou de bâtiments deviennent suspects aux yeux du spectateur qui a vu *Black Garden* dans son intégralité. La mise au point instable et l'unification « bi-chromatique » induisent une paternité trouble du cinéaste où se ressent en même temps le désir de faire disparaître toute filiation extérieure. Ce traitement leur

exception, qui vient confirmer la règle et accentuer l'aspect « désuet » et « artisanal » de ses films : le générique de fin (mais pas celui de début similaire aux autres) de *Blicklust* qui été « soigneusement » tapé à la machine. L'aspect manuel persiste tandis que Brehm ne renonce pas, ainsi, à son désir d'hétérogénéité.

confère un aspect amateur qui les reliait uniquement au réalisateur.⁶⁵⁷ La lecture du « journal filmé » abâtardit les autres genres en les englobant de manière vampirique.⁶⁵⁸

Cette idée se justifierait aussi quand, dans *Organics*, dernier film de la série, Brehm intercale plusieurs fois le visage de quelque acteur, qu'il a baptisé, non sans humour, « Hey Joe ».⁶⁵⁹ Or « Hey Joe », regarde hors-champ exactement comme les gros plans du cinéaste présent dans *The Murder Mystery* : le spectateur peut presque imaginer reconnaître le cinéaste qui aurait, cette fois-ci, ôté ses lunettes.

« Identifié », Dietmar Brehm s'affirmerait-il comme acteur à part entière ? Le « journal filmé » deviendrait-il un « journal fantasmé » en se métissant d'images de *found footage* ?⁶⁶⁰ Ces images rendraient alors compte d'un point de vue subjectif, tant

⁶⁵⁷ Le cinéaste assume l'ambiguïté. Ainsi, dans *Korridor*, les plans d'une demeure et ceux d'un arbre évoquent un journal filmé tenu par Dietmar Brehm tandis qu'une image très floue d'un homme fait penser à Roman Polanski. Il n'en est rien. À l'inverse, « Roman Polanski » est le cinéaste lui-même alors que la maison et l'arbre sont des images récupérées. L'auteur s'explique : « *Fin 1996, j'ai découvert dans un vieux magasin viennois spécialisé en cinématographie une boîte avec des parties de films en 16mm, usés et indéfinissables datant de la fin des années 1960. Dès le premier examen, je me suis dit : "oui". Le matériau de found footage [me] paraissait idéal pour la série. J'ai préparé les pellicules pour une projection avec miroirs et je me suis filmé en structures détaillées à travers l'axe de la lumière. Pour la séquence initiale, j'ai choisi la cime d'un peuplier et une maison néo-gothique. L'éclairage, lors de la mise en scène des corps, a été filmé de manière très dure, tandis que pour la cime du peuplier et la maison néo-gothique, j'ai varié de la sur- à la sous-exposition.* » (Dietmar BREHM, « *Korridor* » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <http://lightcone.org/fr/film-257-korridor>)

⁶⁵⁸ En cela, le processus créateur de Dietmar Brehm évoque celui de Cécile Fontaine. Même si les précédés sont différents, la façon dont cette dernière présente son travail, fait écho aux films de l'Autrichien : « *Ma manière générale de travailler, est fondée d'une part, sur l'appropriation de séquences tournées par d'autres personnes, proches (connues) ou éloignées (inconnues), amateurs ou professionnels ; et d'autre part, sur la distance montrée à l'égard de mes propres prises de vues traitées comme des films trouvés.* » (Cécile FONTAINE, « *Technique sèche et technique humide (1995)* » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 149.)

⁶⁵⁹ Dietmar Brehm expose ainsi son travail sur *Organics* : « *Depuis 1996, parallèlement à un ensemble d'autres travaux, picturaux et filmiques, j'ai fait des centaines d'images (...). Ces études ont déclenché mon travail sur le film Organics. J'avais un acteur de found footage parfait que j'ai appelé "Hey Joe". Autour de lui, qui apparaissait régulièrement en tant qu'observateur, je construisais une matrice des différentes parties du corps, interrompue par quelques explosions.* » (Dietmar BREHM, « *Organics* » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <http://www.lightcone.org/fr/film-1652-organics>)

⁶⁶⁰ Voici comment le cinéaste détaille la présence récurrente de ce « Hey Joe » dans son film : « *Organics commence par l'observation d'un masque de Zorro et d'un visage de femme déformé/voilé. Une prise de vue de Notre-Dame de Paris se transforme en plans de pieds féminins, pour finir dans une longue étreinte rompue par une explosion, des feuilles mortes, un blindé, des mains tâtonnantes, une main plâtrée, des touffes d'herbe et une porte de cave sombre. Après l'observation détaillée d'un squelette, les acteurs found footage s'enlacent en se touchant le corps. Un homme agite une chaîne, une tête bandée, des essais de maquillage, des gros plans sur des interventions chirurgicales (...). À la fin "Hey Joe" centre brièvement l'image sur son pénis. Après les mouvements de mains qui s'ensuivent, le visage de la femme*

du quotidien du réalisateur que de la rêverie qui en découlerait. Si le fantasme est, comme le rappellent Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, « *la réalité de nos pensées, de notre monde personnel* »⁶⁶¹, la scénographie de ce délire n'est pas soumise à une géométrie stricte. « *Ce n'est plus un monde à constituer, intelligible, à faire reconnaître, mais un "entre-monde" d'une autre nature possible* »⁶⁶², ajoute Jean-François Lyotard à propos de la création picturale, c'est-à-dire un nouveau contenu non pas à reconnaître, mais à découvrir. On passe de la mise en scène imagée d'un spectateur *voyeur* à un personnage *voyant* son monde intérieur. Si on reprend cette idée pour éclairer les films de Brehm, le regard de l'observateur dissimulé sous des lunettes noires rend suspect le fait qu'il regarde les images des films, mais renforce l'idée d'un paysage « état d'âme ». Ce montage serait alors dû à la perception de l'observateur, ce qui évoquerait peut-être une construction fantasmatique des images. Le thème du fantasme unirait, dans une correspondance toute baudelairienne, l'observateur et les images « projetées », l'espace intime fusionnant avec l'espace extérieur ; tels l'adret et l'ubac d'un même vallon.

Cependant, Brehm ajoute, de manière apparemment aléatoire, des plans noirs à la durée variable rendant impossible toute quête de linéarité.⁶⁶³ L'aspect décousu, autre indice équivoque, affiche clairement l'hybridation des images⁶⁶⁴ : les films réutilisés ne sont plus identifiables. Par moment, les images adoptent un rythme trop rapide pour être pleinement discernables par le spectateur. Celui-ci ne sait plus si elles ont été « volées » ou filmées par le cinéaste, car le montage adopte une manière de raconter aussi fragmentaire et relative que le travail figuratif.

déformé/voilé réapparaît plus longtemps cette fois-ci, observé par "Hey Joe" jusqu'à ce que la lumière du film s'éteigne. » (Ibid.)

⁶⁶¹ Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, Paris, Pluriel, 1988, p. 22.

⁶⁶² Jean-François LYOTARD, *Discours, figure, op. cit.*, p. 224.

⁶⁶³ Dietmar Brehm explicite, ainsi, l'enjeu des images noires dans *Korridor* : « *La première version du montage montrait les corps d'une manière trop émotive. J'ai commencé alors à structurer le film en variant la durée de l'écran noir. (...) Mon intention était de construire une vision furtive traumatique où les corps et les têtes glissent à travers les images pour s'anéantir sur l'écran noir.* » (Dietmar BREHM, « Organics » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental, op. cit.*)

⁶⁶⁴ Le cinéaste « raconte » ainsi « le dénouement » de *Korridor* : « *À la fin, un homme en fouette un autre et une actrice est ligotée. La cime du peuplier apparaît en passant du sur- au sous-exposé, une main glisse à deux reprises à travers l'image du film.* » (Ibid.)

En outre, certains plans d'images érotiques décadrées évoquent la pornographie amateur où acteurs, spectateurs et cameramen sont souvent interchangeables. Ainsi, dans *Korridor* une image présente la main d'un homme se tenant hors-champ et masquant une partie du visage d'une femme comme s'il recherchait un cadrage alors qu'une autre « actrice », en symétrie, cherchait juste avant à se dissimuler à l'objectif de la caméra... Sommes-nous en pleins préparatifs de tournage, assistons-nous à un casting ? Par la suite, un homme, caméra au poing, filme ce qui s'avère être une scène érotique évoquant un tournage proprement dit. Néanmoins d'autres plans de casting et de préparation reviennent... Ces images fonctionnent comme celles qui représentent Dietmar Brehm. Champ et hors-champ ne font plus qu'un, l'idée de rushes et de film fini devient caduque. L'incertitude règne : tantôt les plans affichent clairement leurs origines diverses, tantôt ils se voilent d'indécision paradoxalement fédératrice.

En particulier, dans *Macumba* et *Korridor*, le cinéaste intercale à différents moments ses doigts écartés entre le projecteur et les images volées. Ces derniers viennent zébrer et fragmenter la représentation des images réutilisées, et affirmer, par métonymie, sa présence. De manière générale, en dénaturant et en remontant les images, Brehm les oriente inévitablement. Dans un geste unificateur, autant physique que symbolique, en déstabilisant la figuration à travers le dérèglement de la mise au point, il devient le père de tous les plans des films sans exception. L'emprise tactile invite à une lecture « autobiographique » des images. Par delà la perception optique, un rapport au film instinctif s'instaure.

« *Les valeurs de lumière des images palpitent à travers ce qui est refilmé [car] Brehm contrôle le rythme des images en modulant librement les fréquences de re-filmage ; il appelle cela pumping screen : des mouvements pulsatifs prêts à être montés* »⁶⁶⁵, précise Peter Tscherkassky, grand défenseur de son condisciple autrichien. L'éclairage au rythme saccadé, évoquant une pulsation cardiaque, impose de façon radicale l'idée que ces images sont littéralement incarnées, habitées par le cinéaste.

En les refilmant, Dietmar Brehm se permet en plus de modifier les sons qui leur étaient à l'origine associés. La bande-son, qui revient d'un film à l'autre, semble aussi

⁶⁶⁵ Peter TSCHERKASSKY, « Brève histoire du cinéma d'avant-garde autrichien » in, *L'avant-garde autrichienne au cinéma. 1955-1993*, op. cit., p. 25.

problématique que la figuration visuelle. Se succèdent et se répètent des grondements d'orage, la pluie qui tombe, le carillon d'un téléphone, le cri de mouettes, des bruits de pas entrecoupés d'instantanés silencieux... Du moins d'après ce que l'on pense entendre, car la piste-son est souvent peu audible. À certains moments, le spectateur « entend des voix » et même des chants, mais ceux-ci sont la plupart du temps insaisissables et donc peu « éclairants », ce qui donne la même impression de désordre que les autres bruits ambiants.

De surcroît, si le travail sonore est parfois annonciateur d'images, ce ne sont jamais les images attendues qui sont visibles à l'écran quand on perçoit les sons. Image et son fonctionnent de manière identique dans leur incohérence, l'une et l'autre ne jouant sur aucune unité formelle. La piste sonore ne guide pas les photogrammes qui semblent se perdre dans cette bande-son incertaine, ne créant, là non plus, aucune unité. Elle redouble l'incertitude mimétique des bichromies diverses et met en crise les perceptions autant optiques qu'auditives du spectateur. L'œil ne sait plus si ces images sont à l'origine en couleurs ou en noir et blanc. L'oreille ne trouve pas l'origine visuelle des sons qu'elle entend...

La bande-son semble parfois provenir des images de *found footage* (tels les bruits d'un train qui roule dans *Organics*) et dans d'autres cas suggère la vie de tous les jours du cinéaste (dans *Party*, notamment, on entend un homme tiré du lit par son réveille-matin, faire sa toilette. Brehm en résume ainsi laconiquement l'enjeu trivial : « un labyrinthe d'ombres sexualisées, alors qu'on entend quelqu'un se raser. »⁶⁶⁶). Ces bruits ambigus laissent l'auditeur perplexe : il ne sait si les sons évoquent des bruits du quotidien ou s'ils proviennent des images de remploi, d'autant qu'ils se situent toujours hors-champ de la représentation visuelle, comme à jamais décalés par rapport à leur prétendue source (le vacarme de voitures entendu à un autre moment dans *Party* pourrait, par exemple, aussi bien venir de la fenêtre du cinéaste que des images réutilisées). Brehm chercherait-il à rendre toute lecture univoque forcément obsolète en invitant à hiérarchiser ces images de son point de vue transversal ? En tout cas, le

⁶⁶⁶ Dietmar BREHM, « Party » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <http://lightcone.org/fr/film-255-party>

cinéaste, à travers les bruits de son « quotidien », comme avec les images, s'introduit dans le montage qui en devient encore plus « éclaté ».⁶⁶⁷

Ces films présentent ainsi des figures visuelles et sonores polymorphes. L'omniprésence de faux raccords, tant visuels que sonores, suggère des pulsions érotiques inassouvies. Les liens sont littéralement délirants, hallucinatoires.⁶⁶⁸ L'hallucination est selon Henry Ey un : « *délire chronique systématisé devenant parfois une sorte de délire cosmique et de transformation fantastique des rapports du sujet à son monde.* »⁶⁶⁹ *Black Garden* possède cette dynamique : la force « imaginante » de l'observateur crée la nouveauté de ce monde. C'est celle, interne, de l'esprit qui exprime une cause figurative informe avant toute hiérarchie logique. Le désir caché se dévoile en ébauchant des figures. La narration classique est comme bouleversée par un imaginaire qui s'emballe. On passe d'un récit cohérent à une structure qui s'apparente au cauchemar au moyen des coupes entre les plans. L'imagination du cinéaste sollicite celle du spectateur.

Lorsqu'une ébauche de dialogue s'installe entre les images, celles-ci n'en deviennent que plus énigmatiques. Déchues de leurs origines informatives et d'une narration stable, elles se patinent d'un vernis dérangeant tout autant qu'insensé. Ainsi, les plans médicaux associés à des plans érotiques dans *Blicklust* suggèrent-ils une lecture *sadomasochiste* ? Évoquent-ils un cinéma qui expose une sexualité « destructrice » ? Pourtant, l'anatomie intacte de la jeune femme nue rend caduque cette interprétation. La violence sexuelle oscille entre sadisme et masochisme ; quel est ici le rapport entre ces deux représentations ? Le lien entre ces deux théories amoureuses est pour Deleuze le fait qu'« *avec Sade et Masoch, la littérature sert à nommer, non pas le monde puisque c'est déjà fait, mais une sorte de double du monde, capable d'en recueillir la violence et l'excès.* »⁶⁷⁰ Serait-ce le moyen pour Brehm non pas de

⁶⁶⁷ L'hybridation s'instaure à travers un entrelacement simultané de sons « intimes » et de sons de *found footage*. Pour *Korridor*, justement, le cinéaste joue sur les mots du titre de son film puisqu'après avoir « *varié de la sur- à la sous-exposition. [Il a] ensuite (...) mixé des sons à travers le couloir.* » (Id., « *Korridor* » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*, op. cit.)

⁶⁶⁸ Dietmar Brehm raconte : « *La construction de found footage dans Party, mêle du matériel russe, japonais, américain, et des images personnelles, pour former une matrice hallucinante dans laquelle des parties du corps qui fonctionnent et d'autres pas, évoquent un lubrifiant optique (...).* » (Id., « *Party* », op. cit.)

⁶⁶⁹ Henry EY, *Le Traité des hallucinations*, tome I, op. cit., p. 836.

⁶⁷⁰ Gilles DELEUZE, *Présentation de Sacher-Masoch*, Paris, Éditions de Minuit, 1967, p. 33.

« nommer », mais de « présenter » une vision personnelle d'un « double du monde » ? Le terme de *sadomasochisme*, même s'il est impropre, n'exprimerait-il pas l'incertitude de la nature des désirs du réalisateur, premier spectateur de ces images de *found footage* et, au-delà de sa personne, de tout spectateur ?

À la fois paradoxalement très ouverte et très orientée, la lecture des images crée un malaise. Des images quasi subliminales, s'intercalent, venant valider ou invalider une interprétation déjà ambivalente (images d'animaux, vues d'un insecte attiré par la lumière d'une ampoule, images de pelouses...) Dietmar Brehm raconte :

En 1991, on m'a présenté un film non identifié, usé, un Super-8 porno S&M qui montrait une femme ligotée de diverses manières ; je ne pouvais pas résister. D'autre part, j'avais des plans d'un film chirurgical, et j'ai mêlé la prisonnière à des séquences chirurgicales afin de les confronter, également, avec divers plans d'un film de *found footage* (...).⁶⁷¹

À certains moments le spectateur ne peut plus suivre : il est obligé d'occulter certaines images pour poursuivre une quête narrative qui semble bel et bien perdue d'avance. Brehm se joue de son désir d'interprétation linéaire et s'amuse à le déstabiliser. Ce jeu d'associations inextricables est au cœur du travail créatif du cinéaste. Le montage étant extrêmement lâche, la lecture n'est jamais explicite. Le spectateur est juste « fortement » invité à l'opérer par un cinéaste qui a pris sa place.

Brehm l'incite à devenir (lui aussi) « acteur » des images en « participant » littéralement au « montage » : il le pousse ainsi à faire des choix et à créer des liens. Sans contexte narratif protecteur, suspectées d'incohérence et contaminées par le point de vue « sexualisé » du cinéaste, les images sont angoissantes et menaçantes. Le spectateur comble instinctivement les manques narratifs attendus, mais l'« interprétation » en est comme faussée. Les images composent ainsi des films d'« horreur » inédits qui se cristallisent au niveau de l'imagination. « *Quelquefois, je me demande quel genre de films je fais et je pense que ce sont des films d'épouvante. Est-ce que je fais des films d'épouvante ?* »⁶⁷² s'interroge l'auteur au sujet de *Blicklust*. L'épouvante naît toujours du côté du ressenti du spectateur.

⁶⁷¹ Dietmar BREHM, « Blicklust » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <<http://www.lightcone.org/fr/film-249-blicklust.html>>

⁶⁷² *Ibid.*

La mise au point déréglée et le montage composite laissent une grande place à la rêverie, une rêverie érogène, récurrente, angoissée, sans accalmie apaisante.⁶⁷³ Le spectateur est emporté malgré lui par une perception trouble qui nourrit son imagination d'impressions équivoques. Brehm indique d'ailleurs qu'il a cherché à propos de *The Murder Mystery* à « halluciner [son] parcours cinématographique dans ce matériau trouvé. »⁶⁷⁴ L'observateur de ses films doit faire de même, le fantasme devient alors autant l'affaire du cinéaste que la sienne, la présence de faux raccords invitant à construire un film « rêvé », celui de Brehm ne serait qu'une ébauche que le spectateur doit poursuivre. « Le Meurtre Mystérieux » devient celui, manifeste, des normes attendues du cinématographe, qui, en s'immiscant secrètement dans cette logique linéaire, instaure une relation au monde plus énigmatique.

La machine à remonter le temps qu'est le cinéma ne permet pas d'explorer le temps chronologique de l'Histoire, mais celui autant « révolutionnaire » que « convulsif » de notre rapport au monde. Le Réel est forcément inconnu dans sa globalité et son expérience toujours inattendue, à méditer. Au détriment d'une linéarité figurative, le spectateur fait l'expérience littérale de l'indistinct à « reformuler » suivant son « bon plaisir ».⁶⁷⁵

⁶⁷³ Le premier vers du poème de Verlaine, *Mon rêve familial*, éclaire l'équivocité du film de Brehm : « *Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant.* » (Cf. Paul VERLAINE, « Mon rêve familial » in, *Poèmes saturniens* (1866), *op. cit.*, p. 74.)

⁶⁷⁴ Dietmar BREHM, « The Murder Mystery » in, *L'avant-garde autrichienne au cinéma. 1955-1993*, *op. cit.*, p. 42.

⁶⁷⁵ Rien qu'en intitulant le premier opus de la série, *The Murder Mystery*, Brehm confère à son travail l'aspect interminable que peut avoir la rengaine d'un morceau. Tout le travail du cinéaste devient pure mélodie à « revoir » et à « poursuivre » de façon infinie. On peut par exemple penser au morceau du même nom du *Velvet Underground* (Cf. Lou REED, « The Murder Mystery » in, *The Velvet Underground*, New York, 1969.) L'écoute la composition musicale de Lou Reed après la projection des films de Brehm s'avère révélatrice de la démarche du cinéaste. D'autant que Dietmar Brehm a parfois utilisé certaines chansons du groupe de Lou Reed pour ses bandes-son. Tel *Who loves the sun* (1988), dont le titre, éponyme d'un des morceaux du *Velvet Underground* (Lou REED, « Who loves the sun » in, *Loaded*, New-York, 1970.), dure le temps de la diffusion de celui-ci. En parfaite osmose avec le film, la durée du morceau de musique *The Murder Mystery* (plus de neuf minutes), son rythme (lancinant et par moment abrupt où surgit une « touche » mélodique finale) ses propos (ésotériques suivant une logique sémantique) et son phrasé (tout à tour, haché, non articulé, chantonné, faux, récité de façon insistante, mélangeant aux sonorités de l'anglais des termes français) échappent aux caractéristiques d'une chanson « pop », tout comme les images en mouvement du cinéaste « font dérailler » les mécanismes narratifs standards du cinématographe.

Le titre générique de *Schwarzer Garten* signifie littéralement « *Jardin Noir* »⁶⁷⁶. Il évoque là encore le paysage comme état d'âme, mais également le jardin secret. La prédominance du noir fournirait-elle une clé pour appréhender le travail de Brehm ? Ce qui n'est pas perceptible, noyé dans la pénombre, serait-il de l'ordre du révélé dans un dialogue implicite entre le montré et le caché ? L'invisible, ce que dissimule le noir, est l'endroit où se cacherait la logique du film : au cœur de l'indistinct, entre les plans et entre les figures, à travers leurs possibles devenir, à jamais remis en question et relancés par l'instabilité permanente de la représentation. La piste privilégie l'invisible et le latent : ce ne serait ni l'origine des images ni leur sens : ce n'est pas leur finalité narrative qui importerait, mais leur réception, qui serait de l'ordre de la perception des sensations, une réception sensible avant d'être rationnelle, ouverte et donc inquiétante, car toujours singulière pour chaque spectateur.

⁶⁷⁶ *Black* signifie : « noir » et *Garden*, « jardin ». (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Black » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/black/565872?q=black+#565873>) Et *Id.*, « Entrée : Garden », *ibid.* [En ligne], URL <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/garden/582871>)

- Halcion de Dietmar Brehm⁶⁷⁷

En 2007, Dietmar Brehm poursuit cette « expérience de l'inquiétude » en réalisant *Halcion* à partir de *Schwarzer Garten*.⁶⁷⁸ Les plans hétérogènes de ce dernier film sont devenus entièrement flous ; ils présentent des corps qui apparaissent sans jamais se laisser appréhender. Chaque film du cinéaste peut donner naissance, après un nouveau montage, à une œuvre absolument « non-mimétique » par rapport à la précédente ; l'artiste poursuit ainsi l'apologie de l'altérité dans tous les sens du terme.

Ce rapport contingent aux images adopte une tournure philosophique via, en premier lieu, le choix d'un substitut du noir et blanc. L'incertitude est au cœur du projet : la couleur se fait outil de réflexion du noir et blanc à travers une bichromie rouge et noir qui s'est unifiée dans des dégradés de rouge allant du carmin au rose pâle. Les rouges apparaissent dilués au contraire des noirs très denses. L'humeur trouble renverrait à l'incertitude organique et sensitive de ce travail au noir. Noir dessein funeste ?

Pastoureau rappelle l'existence d'« *un bon noir et un mauvais noir (...). Dans les sociétés anciennes, on utilisait deux mots pour les qualifier : en latin, niger, qui désigne le noir brillant (il a donné le français "noir") et ater, qui signifie noir mat, noir inquiétant (d'où vient "atrabilaire" qualifiant la bile noire).* »⁶⁷⁹ Ce noir semble viscéralement inquiétant puisqu'il sert en quelque sorte d'écrin à ces corps qui magnifient une figuration narrative « écorchée ». Ce n'est pas un noir de surface, glorieux, mais un noir terrible. Cela expliquerait aussi que l'émulsion, « sensitive » par essence, et principalement en noir et blanc dans *Black Garden*, a ici, « rougi » puis « pali », comme sous le coup d'une émotion.⁶⁸⁰

⁶⁷⁷ Cette sous-partie a eu comme origine la communication suivante : Gabrielle REINER, « De l'Extrême violence du désir à l'expérience dans le travail cinématographique de Dietmar Brehm », communication dans le cadre du colloque international *La Violence du quotidien dans le théâtre et le cinéma contemporains*, Florence Thérond (dir.), Université de Montpellier III, Montpellier, 27-29 Janvier 2011.

⁶⁷⁸ Tscherkassky l'indique dans un texte consacré au film de Brehm : « *Tout le matériel sur lequel Brehm a travaillé provient de son cycle, comportant six parties, intitulé Black Garden.* » (Peter TSCHERKASSKY, « Halcion » in, *Light Cone, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental*. [En ligne], URL : <<http://www.lightcone.org/fr/film-5043-halcion>>)

⁶⁷⁹ Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 96.

⁶⁸⁰ 1) Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Couleur » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/couleur>>

Il s'agit de battre en brèche le rapport à l'obscénité : le film n'est pas optique, mais tactile, pas érotique, mais érogène. « *On associe toujours le rouge à l'érotisme, à la passion.* »⁶⁸¹, souligne Pastoureau. Si « *pour les réformateurs protestants, le rouge c'est l'immoral* »⁶⁸², Brehm ne s'intéresse pourtant pas à la pornographie, mais à une intimité qui ne peut être « totalement » visible.

Il faut s'attacher avec plus de précision au pouvoir du rouge, couleur essentielle qui, alliée au noir, s'oppose au blanc jusqu'à l'invention de la gravure.⁶⁸³ Ainsi, « *coloratus en latin ou colorado en espagnol, signifient à la fois "rouge" et "coloré".* »⁶⁸⁴ Encore aujourd'hui, le rouge désigne le « *coloré en sanscrit* »⁶⁸⁵ et affirme la couleur dans sa dimension absolue ; or *Halcion* emprunte son titre au nom d'un somnifère⁶⁸⁶ qui suggère que le film est un rêve éveillé dans lequel l'ordre intime du fantasme et du désir s'oppose radicalement aux certitudes des pornographes.⁶⁸⁷ Ni vraiment « couleur » figurative, ni vraiment noir et blanc tranché, le film travaille le paradoxe et cherche à réconcilier les contraires.

Le cinéaste raconte : « *J'ai refilmé de façon totalement floue à l'aide de jeux de miroir des fragments noir et blanc de Black Garden avec une pellicule couleur. Cela a*

2) Pensons à la phrase de Sartre : « *Il suffisait d'un mot pour la faire changer de couleur ; c'était une sensitive.* » (Jean-Paul SARTRE, *Huis clos* (1944), Paris, Gallimard, 1962, p. 35.).

⁶⁸¹ Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 41.

⁶⁸² *Ibid.*, p. 37.

⁶⁸³ Pastoureau précise que : « *Dans le système chromatique de l'Antiquité, qui tournait autour de trois pôles, le blanc représentait l'incolore, le noir était grosso modo le sale et le rouge était la couleur, la seule digne de ce nom.* » (Cf. *Ibid.*, p. 32.) Puis, c'est l'« univers du noir et blanc qui allait bientôt caractériser la culture européenne de l'époque moderne ; (...) [Ce sont le] livre imprimé (...) l'image gravée et (...) la réforme protestante [qui (...)] ont contribué à mettre en place cet univers en noir et blanc (...). » (Id., *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., pp. 171-172.) Ces « images gravées et imprimées à l'encre noire sur du papier blanc [sont] une véritable révolution par rapport aux images médiévales, qui étaient presque toutes polychromes. » (*Ibid.*, p. 58.)

⁶⁸⁴ Id., *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 32.

⁶⁸⁵ *Ibid.*

⁶⁸⁶ Il s'agit d'un hypnotique dont la « *substance chimique a la propriété de favoriser le sommeil ou de provoquer un état de sommeil artificiel.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Hypnotique » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/hypnotique>>)

⁶⁸⁷ Relire, à ce sujet, *Lola de valence* de Baudelaire: « *Entre tant de beauté que partout on peut voir, / Je comprends bien, mon ami, que le désir balance ; / Mais on voit scintiller en Lola de Valence / Le charme inattendu d'un bijou rose et noir.* » (Cf. Charles BAUDELAIRE, « Lola de Valence (inscription pour le tableau d'Édouard Manet, extrait du recueil *Les Épaves*, 1863) » in, *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1968, p. 134.)

induit une bichromie colorée de rouge-rose grâce à un petit coup de pouce du laboratoire (Andec Berlin)... »⁶⁸⁸

La couleur était déjà présente dans *The Murder Mystery*, qui grâce à un travail en laboratoire similaire⁶⁸⁹, exposait quelque sombre viridité et surtout divers rouges allant du brun-roussâtre jusqu'à l'incandescence. Le rouge-rose permanent d'*Halcion* déploie un travail sur les bichromies bâtarde, colocataires d'une figuration informe, ébauchées dans le premier opus de *Schwarzer Garten*.

Des plans en miroirs avaient également permis au cinéaste de se filmer lui-même dans *Organics*, autoportraits « revenant » de façon tout autre sous une couleur rouge ou plutôt « rosée » dans *Halcion* (ainsi que les « faux autoportraits » de l'acteur de *found footage* surnommé « Hey Joe » présents, eux aussi, dans la dernière « saynète » de *Black Garden*.)

De façon générale, cette couleur est par essence charnelle, les corps entrevus paraissent nus, mais peut-être ne le sont-ils pas... Le cinéaste n'a-t-il conservé que les anatomies dévêtues, ou sommes-nous victimes de notre propre vision concupiscente ? Le film est d'un rose incarnat⁶⁹⁰, couleur « *cuisse de nymphe émue* ». ⁶⁹¹ Les « (re)cadres » et « (re)mises au point » (que sont les « (re)floutages »), le systématisme des *pumping screen*, ces « pulsations écraniques », encouragent à la surinterprétation... Brehm s'explique : « *la mise au point est intentionnellement floue*

⁶⁸⁸ Correspondance D. Brehm / G. Reiner, 20 janvier 2011.

⁶⁸⁹ Consistant à inverser les bains destinés aux émulsions noir et blanc et couleur.

⁶⁹⁰ Le rose est à considérer « *comme un rouge peu saturé. (...) [Cette couleur] n'a pas eu d'existence bien définie pendant longtemps.* » (Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique », *op. cit.*, p. 271.) Pastoureau rappelle qu'« *On disait autrefois "incarnat", c'est à dire couleur de chair, de carnation.* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, *op. cit.*, pp. 114-115.)

⁶⁹¹ Cette couleur fait référence à « *un rouge très pâle, comme celui de la rose.* » (Le Petit Robert cité par Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique », *op. cit.*, p. 271.) On dénomma de façon on ne peut plus évocatrice *cuisse de nymphe* une « *variété de roses blanches teintée d'incarnat pâle.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Cuisse » in, *T.L.F.i.*, *op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/cuisse>>) L'expression agrémentée du qualificatif « émue » qualifia ensuite les tenues à la provocante transparence pastel des élégantes du Directoire en rébellion contre l'austérité de la Terreur qui venait à peine de se terminer. William Duckett dans son *Dictionnaire de la conversation et de la lecture* résume ainsi cette évolution nominale : « *Les jardiniers-fleuristes ont appelé cuisse de nymphe une variété de rosiers blancs dont les fleurs sont couleur de chair. La mode avait renchéri sur cette épithète, en vulgarisant la couleur, cuisse de nymphe émue, comme elle le faisait pour les variétés de gris de souris effrayée ou d'éléphant malade.* » (William DUCKETT, « *Id.* » in, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, t. 18, Paris, Ambroise Firmin Didot, 1835, p. 304.)

afin de rendre manifeste la surface du média tout en proposant une œuvre énigmatique au spectateur. »⁶⁹²

La carnation et la « luminance » des corps éclairent d'une façon singulière le support sur lequel ils reposent. Le film « rouge pastel » évoque une pratique qui remet en cause de façon chimique les dogmes narratifs du cinématographe. Puisque certains types de pellicules sont dits *orthochromatiques* (« sensibles à toutes les couleurs sauf au rouge. »⁶⁹³), ce film, à la fois « sensible à la seule lumière rouge » et totalement « coloré », serait-il devenu anti-orthochromatique ?

Le sublime renversement de Marc Mercier est à l'origine de cette hypothèse : « Nous avons décrété que l'industrie américaine du cinéma, depuis McCarthy, était orthochromatique primaire. »⁶⁹⁴ L'instigateur du festival Les Instants Vidéos affirme qu'« est orthochromatique tout art qui renonce au sang, au corps, à la passion, à la jouissance, à la désobéissance. »⁶⁹⁵

L'enjeu manifeste de ces propos s'applique au film de Brehm. Ainsi Marc Mercier, pour qui : « L'art anti-orthochromatique est nécessairement dionysiaque. »⁶⁹⁶ en appelle à Maïakovski qui, en 1922, anticipait son diagnostic en ces termes : « Le cinéma est malade. (...) Le capitalisme lui a jeté de la poudre aux yeux. »⁶⁹⁷ Les « écorchés vifs » d'*Halcion*, où se noient prises de vues personnelles et *found footage*, échappent au « poudroisement d'illusion »⁶⁹⁸ général par une poétique des chairs. Une perception ultra-sensible permet ainsi de fuir cet « autre cinéma [qui] n'a pas voulu voir. Aveugle, il impose sa vision des choses. »⁶⁹⁹

⁶⁹² Correspondance D. Brehm / G. Reiner, *op. cit.*

⁶⁹³ 1) Marc MERCIER, « Pour en finir avec l'art orthochromatique » in, *La Vie nouvelle / nouvelle Vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux, op. cit.*, p. 54.

2) Les pellicules orthochromatiques peuvent ainsi être développées à la lumière rouge (dite inactinique) sans que cet éclairage voile la pellicule.

⁶⁹⁴ Marc MERCIER, « Pour en finir avec l'art orthochromatique » in, *op. cit.*, p. 54.

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*

⁶⁹⁷ Maïakovski cité par *ibid.*, p. 56.

⁶⁹⁸ Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 19.

⁶⁹⁹ Marc MERCIER, « Pour en finir avec l'art orthochromatique » in, *La Vie nouvelle / nouvelle Vision, à propos d'un film de Philippe Grandrieux, op. cit.*, p. 56.

Halcion, à travers sa puissance chromatique, développe un érotisme « anthropophagique ». ⁷⁰⁰ On pense à un rouge *sang* dont les nuances seraient « passées » à cause d'une pellicule dégradée ; « *une teinte rouge lie-de-vin a[urait] pris la place de toutes les autres, entraînant leur évanouissement dans le grain : un véritable naufrage de la couleur* » ⁷⁰¹ et surtout des figures...

« *Voir rouge* » ⁷⁰² et afficher un rouge militant ⁷⁰³ pourrait-il se faire entendre de façon littérale ? Permettrait-il la « *transmission des messages et des sons* » ⁷⁰⁴ ? L'« ondoyance » du rouge peut se diluer en toute logique à l'écoute. ⁷⁰⁵ L'image et le

⁷⁰⁰ Pastoureau rappelle que, déjà dans les contes, et « *Selon Bettelheim le rouge symboliserait cette double dimension : anthropophage et sexuelle.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 149.)

⁷⁰¹ Yann BEAUVAIS, « Travail de la couleur (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 8.

⁷⁰² C'est-à-dire : « *Se mettre très en colère, perdre le contrôle de ses actes* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Rouge » in, *T.L.F.i.*, op. cit., [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/rouge>>)

⁷⁰³ Voter rouge signifie : « *Voter pour les partis d'extrême gauche, en particulier pour les communistes.* » (Cf. *Ibid.*)

⁷⁰⁴ Cf. *Id.*, « Entrée : Onde », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/onde>>

⁷⁰⁵ 1) Il n'y aurait qu'un pas pour traverser le spectre solaire et atteindre le spectre sonore. Le rouge se situant à l'« *extrémité du spectre solaire* » (Le Petit Robert cité par Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique », op. cit., p. 271.), il peut devenir une onde radio. (Onde Radio : « *Ondes longues (ou grandes ondes), ondes moyennes (ou petites ondes), ondes courtes. Gammes dans lesquelles sont classées les ondes radioélectriques utilisées pour la radiodiffusion.* » - Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Onde » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/onde>> -)

2) Pour l'anecdote, les Québécois ne disent pas « aller voir un film, mais aller écouter un film. « *On écoute la télé (ou un film).* » signifie : « *On regarde la télé (ou un film).* » (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Verbes » in, *Le Dictionnaire des Expressions Québécoises de Dror*, 2007. [En ligne], URL : <<http://www.drorlist.com/textes/EQ.html>>)

3) La bande-son est celle de *Black Garden*, retravaillée et déplacée « à nouveau » par rapport aux images. Tscherkassky indique : « *la numérotation et la sonnerie d'un téléphone auquel personne ne répond ; des coups futiles sur une porte ; les gémissements du vent ; le tonnerre, un crépitement de flammes, le cri d'une mouette, l'aboïement des chiens. C'est la solitude d'une banlieue oubliée que l'on entend, la bande sonore d'une périphérie anonyme.* » (Peter TSCHERKASSKY, « *Halcion* » in, *Light Cone*, distribution, diffusion et sauvegarde du cinéma expérimental. op. cit.) Serait-ce la périphérie où Dietmar Brehm réalise ses films : « ce home-studio », que son condisciple cinéaste considère comme le « *studio de cinéma le plus productif d'Autriche* » ? (*Ibid.*)

4) La bande-son devrait-elle aussi être rapprochée du *pink noise*, ce « bruit rose » qui fait écho au « bruit blanc » qui nous intéressera par la suite ?

5) Le cinéaste piège le chromatisme en jouant autant sur la couleur que sur sa fugacité et donc sa quasi-absence. Ce rouge-rose évoque le « délavé » et le « pastellisé » : « *Entre le délavé et le pastellisé la frontière est floue puisqu'elle passe dans les deux cas par la dé-saturation de la couleur.* » développe Pastoureau. (Michel PASTOUREAU, *L'Étoffe du Diable, une histoire des rayures et des tissus rayés*, Paris, Le Seuil, 1991, p. 164.) L'historien rappelle aussi que « *du point de vue sémiologique (...)* [il y a un] *lien intemporel, presque absolu entre la couleur rouge, les rayures et le bariolé.* » (*Ibid.*, p. 93.) Et se demande même si : « *Nos pyjamas rayés ne sont-ils pas rayés pour nous protéger pendant la nuit, lorsque nous nous reposons, fragiles et dérisoires, de tous les mauvais rêves et des interventions du Malin ?* » (*Ibid.*, p. 100.) Ne pourrait-on pas aller jusqu'à inverser la proposition et mentionner la couleur

son deviennent « médium-message »⁷⁰⁶ d'un cinéma inventif, qui traverse aussi le spectre temporel.

Pour Nicole Brenez : « *La couleur devient la voie cinématographique qui emprunte aujourd'hui le plus souvent, la protestation.* »⁷⁰⁷ Le chromatisme d'*Halcion*, manifeste une apologie de l'évanescence, faisant écho à des symboles passés et mystificateurs, telles les « *trois couleurs "polaires" des cultures anciennes (...) autour desquelles s'articulent la plupart des contes et des fables qui mettent en scène la couleur* »⁷⁰⁸ autant qu'aux couleurs ternaires des phases alchimiques.⁷⁰⁹

rouge comme un moyen pour Brehm de se protéger d'un ordre narratif castrateur, cette couleur devenant l'expression d'un créateur « maître du désordre »... Ce travail chromatique est, comme les rayures pour l'historien : « *un rythme, une musique même, et comme toute musique, elle peut au-delà de l'harmonie et du plaisir, déboucher sur le vacarme, la déflagration puis la folie.* » (Ibid., p. 139.)

⁷⁰⁶ L'image a une fonction érogène. La phrase *leitmotiv* de Marshall McLuhan : « *le message, c'est le médium* », prend ici tout son sens. La matière devient explication de l'œuvre. (Cf. Marshall MCLUHAN, « Chapitre 1 : Le message, c'est le médium » in, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme* (1964), trad. Jean Paré, Paris, Le Seuil, 1967, pp. 25-40.) *Halcion* induit une atmosphère qui respire le désir, la violence et l'anarchie. Un étrange pouvoir alliant répulsion et attrait s'exerce sur le spectateur-utilisateur de cette « drogue cinématographique ».

⁷⁰⁷ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 173.

⁷⁰⁸ Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., pp. 149-150.

⁷⁰⁹ 1) Célébré par Jung, il s'agit du noir, du blanc et du rouge (*nigredo, albedo, rubedo.*) - Cf. Carl Gustav JUNG, *Psychologie et Alchimie* (*Psychologie und Alchemie*, 1944), Paris, Buchet et Chastel, 1970, pp. 299-300.

2) De façon plus générale, Pastoureau mentionne : « *la triade primitive noir-blanc-rouge, trois couleurs qui pendant des siècles, sinon des millénaires, ont joué un rôle symbolique plus fort que toutes les autres.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 148.)

3) Un des buts du Grand Œuvre est d'obtenir la pierre philosophale (nous y reviendrons à travers le travail de Caroline Pellet). La fameuse pierre a été aussi nommée, curieusement et très cinématographiquement parlant, « poudre de projection ». (Ainsi le dictionnaire de l'Académie Française en 1811, note que « *Les Alchimistes se donnent le nom de Philosophes par excellence. Ainsi en termes d'Alchimie, on dit, l'or des Philosophes, la poudre des Philosophes, pour dire, l'or des Alchimistes, la poudre de projection.* » - ACADEMIE FRANÇAISE, « Entrée : Philosophe » in, *Dictionnaire de l'Académie Française*, vol. II, Paris, B. Brunet, 5^{ème} Édition, 1811, p. 283.) Cette dernière devait permettre de transformer les métaux en or. Du reste, une des étapes de la quête alchimique se nomme *Nigredo*. Or pendant le développement de pellicules noir et blanc, quelques grammes d'or sont ajoutés parfois aux composants de certains bains dans le but de renforcer et de densifier la gamme des noirs. La chimie cinématographique renverse l'alchimie passée. La série de photographies *Les Fumeurs noirs* (2010) de Dove Allouche présentée à l'exposition *Paint it Black* (du 14 mars au 12 mai 2012 au Plateau - Frac Île-de-France.) en serait un exemple récent. Cf. Marianne LANAVERE, « Dove Allouche » in, *Dossier de presse de l'exposition Paint it Black*, pp. 7-8. [En ligne], URL : www.myra.fr/download/file/fid/4818>) Existe-t-il un tel usage de l'or en ce qui concerne les images animées ? La recherche reste à faire. Citons, en attendant, pour l'anecdote, le film *Reflections in a golden eye* (*Reflets dans un œil d'or*, 1967) de John Huston dont la pellicule, dans la première version, a été aussi plongée dans un bain d'un pigment de couleur dorée rendant étrangement le média technicolor noir et mordoré pour faire « corps » avec le roman éponyme de Carson McCullers de 1941. (Le récit devait se dérouler du point de vue du dessin d'un paon à l'œil doré.)

La « tentation du rouge » dont les corps pâissent évoque un jardin infernal où des damnés aux carnations incandescentes brûlent pour expier leurs péchés, tel le *Jardin des délices* où se « réfugient » les enfants d'Adam et Ève après avoir été chassés de l'Éden.⁷¹⁰ Les péchés collectés seraient-ils aussi savoureux que violents ? Cette « *dérive chromatique* »⁷¹¹, au propre comme au figuré, serait aussi charnelle que spirituelle. Le plan fugace d'un serpent aux contours flous, à la fin d'*Halcion*, le sous-entendrait. La couleur rouge du film attesterait d'un « *écart de route initial* »⁷¹² qui plus que moral serait aussi une pure « *distorsion* » créatrice, création physique⁷¹³ polarisant les sens avant tout.

L'usage de la couleur rouge prend une connotation démoniaque.⁷¹⁴ Pour lutter contre l'idée de peau de chagrin du média argentique noir et blanc, ces corps plus que mis à nu sont sacrifiés. On pense au supplice de Marsyas, supplice induit par la pratique du *found footage* et par les bains transgressifs (qui seraient évidemment composés, pour poursuivre la symbolique, du sang du satyre ...) remettant en cause les attentes narratives. D'autant que : « *la rougeur ne concerne que des manifestations physiques du corps humain (la rougeur de son visage, la rougeur de sa peau).* »⁷¹⁵ En particulier, « *la couleur rouge est associée à l'irritation* ». ⁷¹⁶ Notons aussi que le qualificatif de *rose* est un adjectif de couleur répertorié non « *par voie héréditaire (vert, rouge, blanc, jaune,*

⁷¹⁰ Référence au *Jardin des délices* (vers 1503) de Jérôme Bosch composé de trois panneaux représentant (de gauche à droite) *L'Éden*, *Le Jardin des délices* (qui a donné son nom au triptyque) et *L'Enfer*. Ce jardin est-il sur le point de plonger dans les enfers ? On pourrait le suggérer en allant jusqu'à mentionner un autre triptyque de cet auteur dit *Le chariot de foin* (vers 1500-1502) qui, structuré comme l'œuvre citée antérieurement, présente un panneau droit (*La Damnation aux Enfers*), dont la dominante de couleur rouge cendre, redouble la filiation entre le peintre flamand et le film étudié.

⁷¹¹ La *Dérive Chromatique* (ou *Chromatic Distorsion*) est une « *variation chromatique plus ou moins prononcée des trois couches colorées d'une émulsion.* » (André ROY, « Entrée : Dérive Chromatique » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet*, op. cit., p. 126.)

⁷¹² La *dérive* marque une « *déviations d'un bateau ou d'un avion par rapport à sa route sous l'action des courants ou des vents.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Dérive » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/derive>)

⁷¹³ Les cartons d'*Halcion* sont, eux aussi, écrits de la main du cinéaste.

⁷¹⁴ Pastoureau indique que, le rouge (comme le noir) a une nature symbolique duplice : « *couleur réversible c'est celle du sauveur qui a donné son sang, mais aussi des hommes révoltés contre leur dieu (...)* le rouge satanique est celui des flammes de l'enfer, qui brûle, blesse, détruit. » (Michel PASTOUREAU, « Entrée : Rouge » in, *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, Paris, Bonneton, 1992, p. 165).

⁷¹⁵ Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique » in, *Cahiers de Grammaire n° 30*, op. cit., p. 266.

⁷¹⁶ *Ibid.*, p. 267.

clair, foncé, pâle, etc.) [mais] par voie de transfert à partir d'un nom. »⁷¹⁷ Or en général, « ces formes réfèrent à des couleurs de manière directe et abstraite : le lien métonymique qui a motivé leur création a cessé d'exister ou est sans pertinence pour le locuteur qui les emploie. »⁷¹⁸ Ici, il n'en est rien. Bien au contraire. L'enjeu du film en utilisant « le rouge selon sa valeur libre, comme disent les chimistes »,⁷¹⁹ permet paradoxalement de raccorder image et mot. La chimie des psychotropes (imposant une vision élargie) renvoie à la chimie (élargie au contre-emploi) du média argentique pour travailler d'autres noir et blanc réfléchissant les chairs filmiques.⁷²⁰ Rappelons les propos de Kandinsky pour qui le rouge « sans limites (...) agit intérieurement comme une couleur débordante d'une vie ardente et agitée. Dans cette ardeur, dans cette effervescence, transparait une sorte de maturité mâle, tournée vers soi et pour qui l'extérieur ne compte guère. »⁷²¹

La molécule d'Halcion, appelée Triazolam, qui permet de lutter contre les insomnies, a été progressivement retirée du marché depuis une quinzaine d'années à la suite de nombreux incidents. Or ces incidents furent aussi recherchés qu'indésirables dans les années 1980 et 1990 (notamment désinhibition, euphorie et amnésie⁷²²). Halcion se présenterait comme une réminiscence de *Black Garden* conçue à la même

⁷¹⁷ Ibid., p. 260. (Molinier précise que : « Les dictionnaires définissent les adjectifs de couleur sémantiquement primitifs en donnant leur position dans le spectre chromatique et/ou en indiquant des objets de la nature présentant typiquement ces couleurs. » - Ibid., p. 271.)

⁷¹⁸ Ibid., p. 272.

⁷¹⁹ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 39.

⁷²⁰ Si le terme de *pellicule* vient de « petite peau », le mot *couleur* a la même étymologie. Pastoureau le précise : « Dans plusieurs familles de langues, l'étymologie du mot qui désigne la couleur atteste comment celle-ci a d'abord été pensée et perçue comme une matière, une enveloppe qui recouvre les êtres et les choses. C'est notamment le cas dans les langues indo-européennes. Le mot latin *color*, par exemple, d'où sont issus les termes italien, français, espagnol, portugais, anglais désignant la couleur, se rattache à la grande famille du verbe *celare*, qui signifie "cacher", "envelopper", "dissimuler" : la couleur, c'est ce qui cache, ce qui recouvre, ce qui habille. C'est une réalité matérielle, une pellicule, une seconde peau ou une seconde surface qui dissimule les corps. La même idée se retrouve en grec : le mot *khroma*, "couleur", dérive du mot *khros*, "peau", "surface corporelle". » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 237.)

⁷²¹ Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier (1911)*, Paris, Denoël-Gonthier, 1954, p. 130.

⁷²² Voir à ce sujet l'excellent site anglais *Erowid* relatant les expériences singulières de prises de médicaments et d'études de médecins sur le même sujet, à l'entrée « Halcion » : [En ligne], URL : <http://www.erowid.org/experiences/exp.cgi?S1=0&S2=-1&C1=-1&Str=halcion>

époque que le psychotrope.⁷²³ Sa réalisation quelque vingt ans plus tard (en 2007) le suggère fortement. Brehm semble transcrire plastiquement les effets du médicament.⁷²⁴ La durée du film réduite de plus des deux tiers en est un premier « symptôme » révélateur,⁷²⁵ car il fait écho au « profil cinétique » de vie très courte de l'hypnotique. Le cinéaste sélectionne certaines images - d'autres sont ainsi « oubliées » - de la « mémoire » que supporte le film.⁷²⁶

Si on peut regretter que Brehm n'ait pas utilisé le même bleu que celui des comprimés⁷²⁷, le choix de ce rouge « passé » pourrait manifester celui d'un danger altérant les corps (émulsionnés)⁷²⁸ autant que les excitant.

Les effets de la « consommation » du film dans son élaboration et sa perception renvoient à sa propre trame. Ces corps informes seraient-ils le résultat ou provoqueraient-ils sur le spectateur qui les observe les effets (in)désirables de l'hypnotique en question ?

Le *black out* se manifesterait par ses figures encore plus troubles que dans le film « premier ». La couleur venant comme une vague lécher et buter sur les figures induit une érosion des corps et suggère une mémoire chamboulée. En passant de *Black Garden* à *Halcion*, le « jardin noir de secret » s'amenuise et s'« empourpre ».⁷²⁹ La pratique du cinéaste est bien « physiquement » en péril. Puisque la pellicule argentique noir et blanc est « passée de mode » au profit de celle en couleurs, le cinéaste joue

⁷²³ L'élaboration des six opus composant *Black Garden* s'échelonne de 1987 (date de début de réalisation de *The Murder Mystery*) à 1999 (date de fin de la réalisation de *The Organics*).

⁷²⁴ Toujours pour Tscherkassky qui cite cette fois-ci directement l'auteur d'*Halcion* : « Le film a pris le nom d'un somnifère, au sujet duquel Brehm expliqua dans une lettre qu'il "fait naître des rêves aux couleurs pastel et des images délavées." Son apparition ne laisse aucun doute, une clef du film repose dans son titre : on nous montre la vision d'un rêve qui a coagulé au film. [car l'œuvre est ainsi] une rêverie, de laquelle un rêve peut tirer son matériel. » (Peter TSCHERKASSKY citant et commentant Brehm, « *Halcion* », *ibid.*)

⁷²⁵ *Black Garden* dure plus de deux heures vingt alors qu'*Halcion* ne fait qu'une quarantaine de minutes.

⁷²⁶ La réduction dans le temps se joue aussi au cœur des images, puisque Brehm refilme certains plans de *Schwarzer Garten*, tout en jouant des (re)cadres et (re)mises au point.

⁷²⁷ Bleu lavande ou bleu gris (pourrait-on parler de gris pers ?) suivant que les gélules contiennent 0,125 mg. ou 0,25 mg. de produit actif.

⁷²⁸ Le film serait comme « veiné », non de bleu, mais d'un rouge rendant ces « chairs » plus que visibles.

⁷²⁹ Jean-Louis LEUTRAT, « De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 27.

l'alternative de « *la contagion* »⁷³⁰ d'une seule couleur. Leutrat le souligne :

Les couleurs peuvent aussi tout envahir, en constituant un bain, comme le disait un critique de Monet : « *Monet voit tout en bleu. Terrains bleus, herbe bleue, arbres bleus. Beaux arbres de Corot pleins de mystère et de poésie, voilà ce qu'on fait de vous ! On vous a trempé dans le baquet d'une blanchisseuse !* »⁷³¹

Ici, à travers ses bains à contre-emploi, Brehm joue sur la polysémie du terme ; une polysémie jubilatoire. L'abyme est aussi jouissance créatrice à travers cette couleur « *transfusée* »⁷³² où se perdent de vue toutes distinctions entre rushes et film fini, film unique et œuvre globale, tout comme s'estompe celle entre images personnelles et images « *récupérées* », ou couleurs et noir et blanc *stricto sensu*.⁷³³

Jean Epstein le soulignait : « *Ce ne fut que dans le cinéma que certains produits mentaux, non encore raisonnés ou non raisonnables rencontrèrent enfin une technique d'expression [quasi] intégrale (...), du cinéma extra-fluide, extra-mobile, aussi irrécupérable, irretraçable, que le mouvement du regard.* »⁷³⁴

⁷³⁰ Ibid. p. 28.

⁷³¹ Ibid. p. 27.

⁷³² L'expression est empruntée à Jean Louis Schefer qui l'utilise, quant à lui, à propos de *Vampyr* (1932) de Dreyer. (Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » in, *ibid.*, p. 16).

⁷³³ Selon Pastoureau, le rose est considéré « *à tort, avec le gris, le brun (...) le violet et l'orangé [comme une] demi-couleur [...].* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 87.) Allié avec le noir, il induirait un film qui serait autant semi-figuratif que semi-achromatique en bousculant une tradition révolue (« *Pendant près de quatre siècles, la documentation "en noir et blanc" a été pour ainsi dire la seule disponible pour reproduire, étudier et faire connaître les témoignages figurés du passé, y compris les tableaux. Par là même, les modes de pensée et de sensibilité des historiens semblent eux aussi s'être convertis au noir et blanc.* » - Ibid, p. 119.) autant que des normes polychromes attendues actuellement.

⁷³⁴ 1) Jean Epstein cité par Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 49.

2) On pourrait aussi parler de teinture délavée au ponceau. Ce « *pavot sauvage de couleur rouge [est à l'origine d'un] colorant servant à teindre en rouge vif* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Ponceau » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/ponceau>>) Cette fleur évoque, là encore avec l'Halcion, une drogue et atteste de la « toxicité » des bains qui ont produit le rouge-rose du film en étant utilisés de façon « inappropriée » par rapport au type d'images à développer. L'idée de teinture sera étudiée plus en avant avec le film *A Whiter Shade* de Marylène Negro.

3) Tscherkassky en expose la subtilité ainsi : « *Des fragments de Black Garden, agrandis, traversent discrètement l'écran, comme des apparitions. (...) Beaucoup de ces extraits donnent comme une impression d'abstraction, sans pour autant que leur origine, le royaume du figuratif, ne soit désavouée. On soupçonne des mouvements, on sent la présence de corps, mais tout reste hanté et spectral. Le film est composé selon de forts contrastes. Au fond de l'obscurité nocturne que nous scrutons, un éclat étincelant palpite, formant des gestes mystérieux et des pressentiments érotiques, pour mieux disparaître encore dans la nuit.* » (Peter TSCHERKASSKY, « Halcion », op. cit.) Les bras de Morphée brouillent les certitudes. L'ondulation chromatique qui enlace ces corps évoque la perception présente pendant un demi-sommeil. L'envahissante couleur semble avoir « débordée » les corps et les figures, les éloignant ainsi du monde figuratif à la manière d'une « vague chromatique » ; lointains et désincarnés, ils font

- *The Rainbow of Odds* d'Ichiro Sueoka

Quant à la dimension « extra-mobile » et « extra-musicale » de ces chromatismes, elle fait immédiatement penser au film *The Wizard of Oz* (1939) de Victor Fleming et en particulier à la célèbre séquence, où Dorothy Gale (Judy Garland) chante « Over The Rainbow ».

Le Magicien d'Oz est un des premiers films « star » en Technicolor de la MGM où le rêve de l'héroïne est traité avec ce nouveau média couleur, une émulsion sépia étant réservée à son morne quotidien au Kansas. L'apparition des chromatismes est starifiée au cœur du récit, « la polychromie est diégétisée »⁷³⁵ : c'est elle qui atteste de l'arrivée de Dorothy dans « *ce pays (...) au-delà de l'arc-en-ciel* ». ⁷³⁶

En 1998, le Japonais Ichiro Sueoka reprend la scène chantée pour faire la critique de cette partition conventionnelle entre bichromie et couleur.⁷³⁷ Il détourne en répétant plusieurs fois jusqu'à l'obsession l'extrait choisi qui provient d'une copie où la couleur sépia a viré.

Le cinéaste refilme la séquence avec une pellicule qui est cette fois-ci « réellement » en noir et blanc et joue des variations de mises au point. Les figures sépia de la copie d'origine finissent par disparaître, laissant un noir intense ou un blanc très clair au moment même où la musique déraille, suggérant que la répétition des mêmes notes de la chanson induit l'image en boucle. Le temps lié à une chanson qui recommence éternellement semble comme suspendu à un rythme circulaire tandis que l'image devient prisonnière d'une ritournelle se répétant comme si elle était diffusée sur un disque rayé.

penser à des noyés (ce que le resserrement visuel sur les chairs et la réduction temporelle de la durée du film - par rapport à *Black Garden* -, accentuent). *Halcion* est un jeu de *miroir*, brouillant les cartes : « (...) à plusieurs reprises, des visages peuvent être discernés parmi les éléments identifiables du film - des visages avec des yeux qui regardent. Une femme nous fixe ; un homme se penche vers la caméra, se rapproche de l'objectif ; dans le battement de l'écran qui palpète, des figures nimbées de mystère observent en silence : des images qui nous tiennent à l'œil. *Halcion* est un rêve qui nous observe alors que nous rêvons. » (*Ibid.*)

⁷³⁵ Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 47.

⁷³⁶ *Ibid.*

⁷³⁷ Yannick Mouren le précise : « *Prologue et épilogue en sépia*, pour insister encore plus sur les contrastes entre le noir et blanc (réalité triste) et la couleur (monde imaginaire merveilleux). » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 29.)

Le basculement dans la pénombre ou la clarté trop vive rappelle la dimension factice d'un « bonheur chanté » à une époque où la guerre vient d'éclater. Sueoka dénonce ainsi les leurres du mythe hollywoodien, cet « arc-en-ciel » bien « étrange et daté » et ses limites à la fois temporelles (l'éphémère de la projection) et spatiales (la salle de cinéma).⁷³⁸

Le Technicolor permettrait-il de « *donner aux faits une couleur favorable* »⁷³⁹ ? La bichromie renvoie à un autre schéma que celui d'un monde « réel » confronté au monde merveilleux cinématographique, un monde qui évoque un lever et un coucher de soleil absurdes et « détraqués » : ceux bien éculés de l'usine à rêves qui voudrait faire croire que ce monde est à la fois extraordinaire, mais vraisemblable d'un point de vue perceptif.

L'impression d'un éclairage circadien et le matériau bichrome sont confrontés l'un à l'autre. À travers une dynamique de *scratching*, le cinéaste décentre ainsi la stabilité d'une narration dirigiste en rappelant la conservation instable du support argentique et de ses « *couleurs (...) sujettes à passer* ». ⁷⁴⁰ On pourrait presque dire qu'il les « broie » comme on « broie du noir ». Sueoka donne littéralement un « *coup d'ongle [de] griffure* »⁷⁴¹ à la figuration à la surface de l'émulsion. Le terme *to scratch* désigne à l'origine une technique musicale qui « *consiste à placer un disque vinyle sur une platine et à faire aller le bras de lecture d'avant en arrière le long du sillon pour obtenir un gribouillis sonore destiné à habiller un morceau rap.* »⁷⁴² Si la définition du *Petit Larousse*, bien dépréciative, est aussi contestable et réductrice⁷⁴³, sa mise en perspective avec le film souligne qu'image et son fonctionnent pareillement. Un son, comme une

⁷³⁸ La remise en question de la salle de projection sera évoquée par la suite dans le deuxième chapitre puis en conclusion.

⁷³⁹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Couleur » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/couleur>

⁷⁴⁰ Jean-Louis LEUTRAT, « De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 25.

⁷⁴¹ Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Scratch » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais, op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/scratch/609848>

⁷⁴² *Ibid.* [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/scratch/71617?q=scratch#433196>

⁷⁴³ On trouve également cette pratique artistique dans la musique *techno*.

image, ne possède pas de durée pérenne tant dans sa représentation que dans sa conservation⁷⁴⁴

Le film de Sueoka se nomme parodiquement *The Rainbow Of Odds*⁷⁴⁵ : le magicien d'Oz du titre premier devient un éphémère arc-en-ciel après la pluie. Comme souvent à la fin d'une averse, apparaît au-dessous du premier arc-en-ciel un arc secondaire moins lumineux. La version *in re* (« *remploi de la chose même* »⁷⁴⁶) de Sueoka, « doublure lumière », pourrait-on dire, du premier, est bien plus sombre à tous les points de vue⁷⁴⁷ et évoquerait la bande obscure qui lie deux arcs-en-ciel entre eux. Le film revendique les variations dans l'impair, les puissances pernicieuses de la subversion, une « sous-version » des possibles, des cotes (autre définition d'*odds*) où le fortuit devient promesse...⁷⁴⁸

⁷⁴⁴1) André Habib parle de « *La disparition de la pellicule, non par obsolescence technologique, mais par une loi organique chimique [qui] est aussi inéluctable que l'érosion de la pierre ou le vieillissement des corps. On peut la ralentir, on ne peut l'empêcher.* » (André HABIB, « Notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma » in, *Hors Champ*, Montréal, juin 2004. [En ligne], URL : http://www.horschamp.qc.ca/article.php3?id_article=141#nh1)

2) Le raccord perceptif et physique permet d'illustrer le propos de Leutrat qui note avec malice que : « *Lorsque la pellicule s'affadit et perd ses couleurs : l'objet cinéma faisant retour à la case départ, comme les corps passés aux rayons X (qui sont apparus en même temps que lui) il retournerait à son statut spectral, percé à jour.* » (Jean-Louis LEUTRAT, « De la couleur-mouvement aux couleurs fantômes » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 209.)

⁷⁴⁵ Le titre *The Rainbow Of Odds* signifie littéralement : « L'arc-en-ciel des chances » et pourrait se traduire par : « L'éventail des possibles » (*rainbow* signifiant : « arc-en-ciel », mais aussi « éventail » au figuré et *odds* : « chances ». - Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Rainbow » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/rainbow/605770> Et : *Id.*, « Entrée : Odds », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/odds/598580> -)

⁷⁴⁶ Selon Salvatore Settis : « *un remploi in se, un remploi de la chose elle-même, par opposition au remploi in re qui n'est pas transport physique, mais pillage de style* » (Settis cité par Nicole BRENEZ, *De la Figure en générale et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, Paris, De Boeck Université, 1998, p. 316.)

⁷⁴⁷ Rappelons que le premier plan du film en technicolor présente Dorothy Gale, de dos, qui ouvre la porte d'entrée de la ferme à un extérieur polychrome. L'intérieur de la maisonnette, peint en sépia, permet, de façon très simple, de faire un raccord entre les deux types d'émulsion. Pour « changer de décor », c'est une doublure de Judy Garland, portant une robe, elle aussi sépia, qui tourne la scène et disparaît du cadre tandis que la caméra avance vers le monde d'Oz et que l'actrice, vêtue de bleue, « bascule » dans la couleur et abandonne ce « morne sépia ».

⁷⁴⁸ André Habib qualifie la pratique de *found footage* de « *combat singulier entre le film et son support, dont l'entrelacs et l'entrechoquement donnent lieu à une ruine du récit par la gangrène du temps, mais aussi à une mise en récit, paradoxale, de la ruine, qui naît justement de cette double résistance de l'image filmique et de sa matière.* » (Précisons que son analyse porte sur l'œuvre de Bill Morrison. - André HABIB, « Notes sur l'imaginaire de la ruine au cinéma », op. cit.)

Au bout de ces arcs-en-ciel fondés sur une économie du remploi se trouveraient certainement ces fameuses pièces d'or introuvables, riches d'autres possibles.⁷⁴⁹ Stan Brakhage l'énonçait déjà :

Le cinéma a pour vocation non pas d'enregistrer les apparences, mais de déployer les puissances de l'analogie. Analogie à quoi ? Non pas au monde plus ou moins apprivoisé par l'intellection, mais au monde tel qu'il est appréhendé par l'ensemble de l'appareil psychique, à commencer par ses zones les plus obscures et mystérieuses ; la perception, la sensation, l'aperception, l'intuition, l'imagination, le rêve.⁷⁵⁰

Un certain usage plastique du noir et blanc, à percevoir comme une remise en cause de chromatismes normés, serait une arme insidieuse pour la réalisation d'une telle vocation.⁷⁵¹

⁷⁴⁹ 1) Tout comme deux arcs-en-ciel diffèrent dans le temps et l'espace et affirment ainsi une reproduction identique impossible et pourraient mener à la richesse (comme l'illustre le film publicitaire *Rainbow dance* (1936) de Len Lye dont la voix off annonce que « *le POSB place un vase d'or au bout de l'arc-en-ciel.* » (Len LYE, « Expérimentations sur la couleur (1936) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 94.) On pourrait y voir, là encore, une quête alchimique à peine voilée célébrant la création artistique comme alliage des Éléments et de l'imaginaire humain rendant accessible à la liberté et l'inventivité bien loin d'une logique du même aussi vaine que sclérosante.

2) Pièces d'or, d'ailleurs introuvables dès le départ, puisque : « *Le magicien d'Oz fait perdre à la compagnie [MGM] près d'un million de dollars, lors de la première sortie en salle. Ce n'est que par la suite, grâce à des ressorties et d'incessantes télédiffusions que ce film produira un énorme bénéfice.* » (Douglas Goery cité par Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 25.) C'est Autant en emporte le vent « *qui contribuera fortement à persuader Hollywood qu'un film en couleurs peut être très rentable.* » (Yannick MOUREN, *ibid.*, p. 27)

⁷⁵⁰ Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 46.

⁷⁵¹ La science a permis de combattre « *l'idée que la couleur est dangereuse parce qu'elle est incontrôlable* ». (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 115.) Bridée par la recherche scientifique, « *la couleur perd alors en outre son caractère imprévisible ou dangereux puisque la science sait désormais la mesure, la maîtrise, la reproduire à volonté.* » (*Ibid.*) Mais la couleur sera toujours instable comme tout carcan informatif visant à la contrôler. Les couleurs et, de façon plus générale notre perception, sont sujettes à caution. Toute représentation est discutable jusqu'au « *classement spectral (...) qui a même était projeté sur un phénomène météorologique comme l'art en ciel, dont la représentation a toujours pourtant été empirique.* » (*Ibid.*, p. 238.) Pastoureau rappelle que la dimension culturelle impose ainsi ses codes qui seront en partie décalqués par les outils cinématographiques : « *Dès l'école primaire, nous apprenons tous qu'il y a sept couleurs dans l'arc-en-ciel ; donc nous les voyions. Ou du moins nous croyons les voir.* » (*Ibid.*)

- *Outer Space* de Peter Tscherkassky⁷⁵²

Outer Space, du réalisateur Peter Tscherkassky, se compose d'images récupérées du film d'horreur hollywoodien *The Entity* (*L'Emprise*, Sydney J. Furie, 1981). Le synopsis en est simple : une femme rentre chez elle terrorisée, mais l'origine et la nature de l'agression sont inconnues.

La première version est en couleurs et son « *remake* » en noir et blanc. La vieille Europe critique-t-elle ainsi Hollywood ? Quel rapport entre les deux films ? *Outer Space* fait doublement référence aux films de genre : par l'apologie du cinéma bis d'une part⁷⁵³ et par la critique des genres dominants (ici le film d'horreur).

Nous allons voir que l'entité invisible et menaçante dans la version de Furie s'avère être la pellicule dans l'œuvre de Tscherkassky. Le subjectile devient matière première et sujet formel. Le retour au noir et blanc manifeste un autre type de terreur, plastique, qui concurrence l'horreur « narrative » et « colorée » du film d'origine. Le récit de ce deuxième film semble à la limite illogique et perd tout son impact sans le support des images. Le raconter serait-il de l'ordre de l'impossible, voire de l'impensable ? Tentons d'en présenter la complexité au lecteur avant d'en faire l'analyse !

Outer Space débute par une image complètement noire parasitée par moments de taches microscopiques et de zébrures blanches pendant que le nom de la production (*p.o.e.t. picture production*), puis celui du film, s'affichent. Petit à petit des zones « figuratives » apparaissent, trop fugacement d'abord pour être identifiées ; puis en s'agrandissant, elles rendent reconnaissables une maison et sa cour mitoyenne. La partie noire de l'image évoque un cache instable qui révèle par moment certaines parties d'une image figurative en noir et blanc.

⁷⁵² Cette sous-partie a eu comme origine les interventions suivantes :

- Gabrielle REINER, « Le Found Footage », conférence dans le cadre du séminaire *Histoire de l'Art, Esthétique, Poésie* de Nicolas Exertier, champ Théorique, École Média Art, Chalon-sur-Saône, 13-14 mars 2009.

- *Id.*, « Récits transfictionnels et cinéma expérimental : *Outer space* de Peter Tscherkassky », conférence dans le cadre du séminaire *Les récits transfictionnels* d'Ilias Yocaris, CIRCPLES (Centre Interdisciplinaire Récits Cultures Langues et Sociétés), équipe « Littératures et Arts », Université de Nice, Nice, 6 avril 2011.

⁷⁵³ Le titre du film de Peter Tscherkassky est une référence à celui d'Edward Wood, *Plan 9 from Outer Space* datant de 1959.

Les fragments de l'image de la maison disparaissent fugacement dans une matière blanche qui fait penser à un afflux lumineux trop important ; le noir du cache diffracte certaines parties de la figuration qui se dédoublent partiellement, puis la même image, avec un éclairage qui rend les formes de cette maison visibles, finit par dominer le cadre. Cependant, en prenant cette place prépondérante, la maison penche sur la droite, ce qui n'était pas le cas avant, au contraire d'une jeune femme de dos, nouvelle venue, sur un plan non incliné. Ce déséquilibre entre la figure au premier plan et la demeure au fond s'accroît, car à un problème de perspective s'ajoute un problème d'échelle : la jeune femme paraît aussi grande que la maison. Elle s'y dirige pourtant, même si ce parcours ne se fait pas sans heurt. L'image saute à plusieurs reprises, la faisant trébucher. Elle ne termine pas son sixième pas, ce qui ne l'empêche étrangement pas de commencer le septième. Au moment où elle atteint son but, des alvéoles apparaissent au premier plan et la maison devient floue. La jeune fille semble absorbée par la porte pendant un court instant, l'image reprend forme et l'héroïne se retrouve à nouveau devant la maison, comme si la porte l'avait « recrachée ».

Un très gros plan d'une poignée apparaît : une main la tourne. Le plan suivant montre une porte s'ouvrant de l'intérieur, sa poignée interne, en oblique, penche dangereusement au niveau du sol. La main qui apparaît, poussant la porte, semble surgir de nulle part. L'image est comme renversée sur elle-même, le spectateur ne comprend, réellement qu'après-coup ce qu'il a vu, car le plan est de surcroît extrêmement sombre. S'ensuit un point de vue « non renversé » : la jeune fille toujours de dos entre dans la demeure, elle tourne la tête vers la gauche puis vers la droite ; on suppose qu'elle ne connaît pas la maison, qu'elle l'explore avec embarras. L'image à quatre-vingt-dix pour cent dans la pénombre oblige le spectateur à adopter un regard lui aussi hésitant, il doit imaginer plutôt qu'il ne voit ce qui se passe.⁷⁵⁴ Les plans étant en caméra subjective, le spectateur suppose qu'il s'agit du point de vue de la jeune fille.

⁷⁵⁴ Alekan pousse cette idée à l'extrême en notant que : « *L'obscurité totale, seule, ne crée aucune image visible, mais encore doit-on tenir compte, dans ce cas d'une image suggérée, invisible par notre sens de la vision, mais perçue néanmoins dans le cerveau sous une forme de création imaginaire. Ainsi, dans la nuit noire, les lieux et objets précédemment enregistrés par la mémoire sont "ré-imaginés" et deviennent "visibles" sans recours au sens de la vision...* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 59.) La remarque du chef opérateur s'applique évidemment pour toute image à la figuration indéterminée.

Par moments, des flashes d'images de ce qui semble être une autre pièce ponctuent la visite. Cependant, cela ne rend pas le lieu plus évident, car le changement violent d'éclairage ne raccorde pas avec les flashes de la pièce initiale qui n'est en fait au final qu'un mur avec une porte (justifiant l'invalidation du raccord que faisait le spectateur entre l'espace où se trouve la jeune fille et celui qu'évoquent les images en flash). La porte se laisse appréhender comme telle quand la silhouette féminine l'entrouvre. Au moment où l'espace prend une forme stable, c'est la jeune fille réapparue qui perd sa profondeur de champ pour devenir une simple ombre projetée, puis la pièce se déforme et se dédouble à nouveau. L'ombre du personnage disparaît. La pièce, même floue, se présente comme identique à celle des flashes antérieurs, posant un autre problème de perspective puisque la porte fermée au départ condamnait le regard...

Aux plans toujours instables, s'ajoute le cache noir qui vient obscurcir et fragmenter l'ensemble. L'avancée de la jeune fille dans la maison se poursuit pourtant. De nouveau présente « physiquement » à l'image, elle observe la pièce et finit par arriver devant une commode. Elle en tire un tiroir pour prendre quelque chose d'imperceptible à l'image puis semble y renoncer. Si lors de ce court moment la lecture de l'image paraît évidente, la déambulation de la femme dans la maison est la plupart du temps compliquée. Par la suite, au moment où on l'entr'aperçoit qui s'apprête, nous le saurons plus tard, à se coucher dans un lit, son corps debout se trouve aussi au centre de l'image. La « seconde » jeune fille marche dans la pièce, puis nous revoyons brusquement la « première » dans son lit en train de se lever. Les deux images du personnage cohabitent dans le même plan, faisant penser à deux personnes distinctes, sentiment accentué par la différence des coiffures.

La jeune fille regarde en tous sens, l'air de plus en plus inquiet, tandis que son visage ou son corps se démultiplie à toute vitesse, se diffractant à l'instar des lieux.⁷⁵⁵ Ces « effets » se superposent et s'accélèrent dans un climax mêlant la matière noire, les formes corporelles et les objets du décor, ainsi que des zones blanches qui suggèrent l'effacement de l'image.

⁷⁵⁵ On peut penser au dessin au fusain et à l'encre de Francis Picabia nommé *Têtes transparentes* (1932) où trois têtes s'enchâssent dans une indécision tant spatiale que mentale. (Cf. l'exposition conçue par Antoine Perrière (où l'œuvre a été exposée) : *Sous influences, arts plastiques et psychotropes*, Paris, La maison rouge - fondation antoine de galbert, 15 février-19 mai 2013.)

Chaos du montage et chaos narratif cohabitent ; la jeune fille hurle à plusieurs reprises, lance des regards apeurés, cherche vainement à s'enfuir : différents points de vue simultanés de sa figure le font comprendre, tandis que les objets de la pièce semblent se fracasser d'eux-mêmes sur le sol et les rideaux flotter au loin comme sous l'effet d'une violente tempête... On imagine la jeune fille en danger, mais on ne sait pas vraiment pourquoi. Tout est instable et tend à s'altérer... La bande-son dramatise l'image, mais ne laisse aucunement entendre les cris de la jeune femme quand sa bouche crie au secours. Le traitement sonore suggère une improvisation musicale d'un artiste autant *noise* que minimaliste (on entend par instants de simples grincements ou des grésillements, une radio jouant un air lointain ou des bruits sourds ; à d'autres moments, quelques notes musicales montent dans les aigus ou des éléments se fracassent au sol, de plus en plus présents, qui alternent avec un silence, instaurant une tension saisissante...).

Des trous réapparaissent à l'image, auxquels s'ajoutent des traits qui la découpent en zigzags puis des sillons noirs qui se présentent de façon discontinue. L'image commence à basculer par moment en négatif, transformant la matière noire en texture blanche aveuglante. Les formes sont de moins en moins reconnaissables, le corps de la jeune fille n'est plus visible, l'image se défigure, suggérant l'ultra-violence des événements. Ce désordre visuel laisse deviner des éclairs blancs puis noirs curieusement horizontaux qui traversent à plusieurs reprises l'image déjà illisible ; espace extérieur et espace intérieur se confondent suggérant un orage qui se déchaîne et détruit la maison. La profusion de plans en négatif impose, à nouveau, une matière noire qui, devenue blanche, rend les plans de plus en plus abstraits.

On finit par ne plus voir que des trous ovoïdes identiques qui se succèdent par séries de bandes verticales. Les plans s'accélèrent si rapidement que même eux n'ont plus de formes stables, tandis que d'autres sillons noirs s'ajoutent au tableau et semblent se « combattre ». La lutte est pourtant inégale, car les plans troués peuvent exister seuls, au contraire de ceux où sont présents les sillons toujours accompagnés des cavités précédemment citées. L'image ne présente plus que des formes géométriques déformées par la vitesse et l'alternance entre images à dominante blanche ou noire (selon que l'image est en négatif ou en positif). Les mouvements de ces formes deviennent moins

frénétiques, les sillons et les formes ovoïdes disparaissent pour laisser voir finalement un espace totalement noir où reparaît l'image de la façade de la maison.

Même si les plans de la maison sont plus nombreux, et se succèdent et se dédoublent plus rapidement, les images font écho aux premiers plans du film partiellement dissimulés par un cache noir, maintenant accompagnés de gros plans de fenêtres inédits ; l'un d'eux se dédouble et vient occulter celui de la maison.

Ces deux images identiques arrivent à envahir le cadre dans sa totalité tout en oscillant sur elles-mêmes comme gondolées, ce que suggèrent des alvéoles à l'extrême bord droit et gauche des deux images qui subissent le même sort. Réduites à une bande noire centrale où les figures dépérissent, bordées de deux bandes blanches qui s'y substituent petit à petit : elles n'en forment plus qu'une, tandis qu'arrivent de chaque côté deux bandes noires rayées de traits blancs qui semblent vouloir faire à nouveau disparaître les bandes blanches ; mais à la moitié du processus celles-ci les repoussent vers l'extérieur et font réapparaître les bandes noires centrales qui redeviennent quatre photogrammes puis au final deux images identiques de fenêtres.

Ces dernières occupant à nouveau tout le cadre semblent partiellement se superposer en leur milieu, créant une illusion d'optique de quatre fenêtres. Les plans en miroir ne laissent plus percevoir la maison en dessous, mais derrière les rideaux des fenêtres se devine le visage de la jeune femme. L'image présente brièvement le corps de la femme vu non plus de l'intérieur de la maison mais à l'extérieur.

Ce plan est vite remplacé par son visage, cette fois-ci en gros plan maintenu écrasé sur un « vrai » miroir. Le plan s'éternise, on entend des coups et des cris.

La bande-son semble alors « brutaliser » la figuration à l'image : le plan de la jeune femme bascule en négatif par intermittence au rythme des coups tandis que les plans des deux fenêtres en miroir les recouvrent de façon discontinue alternant eux aussi négatif et positif. Les images se répètent et les figures disparaissent brusquement dans le blanc ou le noir dominant des plans, qui viennent, de surcroît, à être décadrés à cause de « sautes » verticales du haut vers le bas.

La maison « attaquerait-elle » la jeune fille ? Celle-ci finit par réagir.

Des plans un peu plus lisibles la montrent alors détruisant les pièces de l'habitation. Ils alternent avec des éléments géométriques émanant d'amorces de la pellicule.

Ces gestes de défense produisent le même effet par répercussion que dans la première partie du film : en mode kaléidoscopique, des images de pièces détruites avec parfois la présence de taches de sang se réitèrent à l'infini, suggérant que les coups sont la cause de la non-linéarité de l'image. Mais étrangement ces images multiples de la pièce finissent par n'en faire qu'une, et ne plus montrer de trace de destruction, avec en son centre la jeune femme saine et sauve se regardant dans un miroir en pied. Le cache noir brouille encore une fois l'image

Le personnage est fugacement montré, de dos, assis sur son lit, comme venant de se réveiller. La jeune femme aurait-elle rêvé ; songe qui aurait été relaté par le film ? Le cache noir évoquant alors, à ce moment-là, un état « cotonneux » et brumeux comme au sortir d'un mauvais rêve.

Se présentent ensuite des plans de parties de visage, puis uniquement d'yeux qui se démultiplient, surnageant hors du noir total. Enfin, toujours de la masse noire, surgissent deux puis trois plans identiques du reflet de la jeune fille regardant au loin, dans un miroir rectangulaire, plus petit que celui en pied précédent. Le portrait central persiste à l'image tandis que les deux autres disparaissent... Le cache noir finit par ne laisser voir que les yeux qui se dessinent et se redessinent suivant les aléas de ce dernier, puis palpitent et finissent par être occultés par le noir envahissant toute l'image finale. Rêve et reflet (de soi dans un miroir et de cinéma) seraient-ils équivalents ?⁷⁵⁶

L'œuvre serait bien une traversée du miroir ; elle renvoie autant au processus créateur qu'au ressenti du spectateur. Tscherkassky élabore une « *tératologie plastique* »⁷⁵⁷ permettant de redonner au cinéma une dimension artistique au sens créateur et non plus uniquement rhétorique du terme, rendant ainsi « *la frontière entre l'avant-garde cinématographique traditionnelle et les Beaux-Arts "poreuse"* (...) »⁷⁵⁸

⁷⁵⁶ Tscherkassky répondra à cette question à travers son film *Dream Work* (2001), *found footage* élaboré, lui aussi, à partir de *The Entity*.

⁷⁵⁷ L'expression est empruntée à Nicole Brenez qui l'emploie à propos d'*Au Secours* (1923) d'Abel Gance et Max Linder, dont le traitement plastique « *rend la pellicule elle-même tératologique* ». (Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 70.)

⁷⁵⁸ Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, Paris, le 12 novembre 2001. (Cf. Cyril BÉGHIN, Stéphane DELORME, Mathias LAVIN, « Entretien avec Peter Tscherkassky » in, *Balthazar – Revue d'analyse du cinéma contemporain*, n°5, Paris, printemps 2002, p. 24.)

Intéressons-nous maintenant à cette « tératologique plastique » à l'origine de l'état de ces figures « sur-inhibées » ou « sur-stimulées ».⁷⁵⁹

Sur une planche à clou d'environ quinze centimètres de large et d'un mètre de long, Tscherkassky fixe une bande de film vierge 35 mm. Il y superpose ensuite plusieurs couches de pellicules de *found footage*. Il opère avec un agrandisseur photo standard dont la lentille lui permet de régler la variation de l'éclairage.

À l'aide d'un stylo lumineux prenant la forme d'un laser, le cinéaste éclaire une partie de l'empilement de *found footage* de départ suivant un temps d'exposition intuitif qui varie de quarante-cinq à soixante-dix secondes. Cela lui permet d'exposer en deux secondes jusqu'à dix-huit photogrammes de la pellicule vierge qu'il développe à la main et dont il découvre les images sur une table lumineuse. Néanmoins, en général le processus se déroule image par image.

Le réalisateur élabore ainsi un nouveau tirage rendant compte de la superposition de ses images figuratives qui s'impressionnent suivant le chemin du faisceau lumineux. Des vestiges noirs de la pellicule vierge exposée par le stylo zèbrent le fragment d'image originale. Le travail en laboratoire l'emporte sur la prise de vue ; la main « regarde » l'image à travers le faisceau lumineux qui révèle la pellicule, à l'endroit choisi par l'auteur.

Le cinéaste revendique une certaine contingence, car : « *Il y a une part de hasard dans cette méthode. Ce n'est absolument pas précis, et c'est ce qui m'intéresse.* »⁷⁶⁰ Le geste manuel remplace l'œil de la prise de vue. Le travail artisanal « déteint » à l'image : celle-ci « (...) *est un peu sale, pas très propre, elle a quelque chose de physique...* »⁷⁶¹ explique le réalisateur. Le cinéaste y a laissé ses « traces » de doigts... Tscherkassky travaille directement sur un matériau plastique, la pellicule et non pas avec un récit, un scénario. Les photogrammes de *The Entity* sont sous son *emprise*...⁷⁶²

⁷⁵⁹ À propos d'œuvre au noir, Hugo remarque que : « *La grimace souligne la figure. C'est la physionomie poussée au noir.* » (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, op. cit., p. 51.)

⁷⁶⁰ Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, op. cit., p. 26.

⁷⁶¹ *Ibid.*

⁷⁶² Mais peut-être est-ce aussi l'inverse. *L'emprise* est d'ailleurs le titre français du film-matériau.

La narration d'origine en est perturbée. S'il connaît un peu le scénario originel, Tscherkassky n'a pas vu *The Entity* au moment de la création d'*Outer Space*. Le cinéaste travaille l'écart entre l'histoire et l'image, il s'intéresse à « *provoquer des interférences du matériau avec l'action représentée.* »⁷⁶³ Le montage linéaire, qui fait autorité dans la version originale, devient secondaire au profit d'un montage vertical où les superpositions de photogrammes dominant. Le temps créateur s'affiche au cœur de l'œuvre et vient déstabiliser le récit.

L'effroi dans le film de Tscherkassky se manifeste à travers le noir et blanc qui réfléchit les extrêmes « spectraux » (spectre optique, sonore, fantomatique et donc temporel.) La pellicule vierge, par sa couleur noire, « *absorbe tout le rayonnement qu'elle reçoit.* »⁷⁶⁴ L'image est endeuillée, contaminée. La couleur noire est ici à prendre au sens propre et au sens figuré. L'image est *noire* d'une épouvante qui va bientôt être révélée par le laser. Terreur de la jeune fille et de ses « idées noires », « série noire » d'événements induits par la « colère noire » de la pellicule... La réalisation procède d'une « magie noire » visuelle : la fille est épouvantée par les ténèbres de la pellicule. L'héroïne (Barbara Hershey) est terrorisée, dans le noir le plus complet, dans l'incompréhension de ce qui lui arrive, tout comme le spectateur.

Si le noir et blanc évoque la persistance rétinienne d'une certaine nostalgie-d'un cinéma des premiers temps (l'auréole noire, l'iris, laissée par la pellicule vierge fait directement référence au cinéma muet), il permet aussi à Tscherkassky de vider *The Entity* de ses potentialités : il le « *saigne à blanc* »⁷⁶⁵. *Outer Space* serait-il un négatif de *The Entity* ? Le mot *blanc* à la même racine que « *briller* »,⁷⁶⁶ mais aussi que « *brûler* »⁷⁶⁷ et par extension que « *foudroyer* ». ⁷⁶⁸ La « destruction par la lumière et la

⁷⁶³ Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, *op. cit.*, p. 26.

⁷⁶⁴ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Noir » in, *Le Nouveau Petit Robert*, *op. cit.*, p. 1734.

⁷⁶⁵ *Id.*, « Entrée : Blanc », *ibid.*, p. 264.

⁷⁶⁶ *Ibid.*

⁷⁶⁷ *Id.*, « Entrée : Foudre », *ibid.*, p. 1111.

⁷⁶⁸ *Ibid.*

chaleur » serait aussi littérale par le processus en laboratoire que figurée puisque le noir et blanc d'*Outer Space* permet de briser la narration à la surface du film « d'origine ».⁷⁶⁹

L'image détournée de ses effets habituels fonctionnerait comme une « *nuit blanche cinématographique* ».⁷⁷⁰ En cause les plans en négatifs, mais de façon plus générale un renversement radical de notre rapport à une figuration cinématographique. La projection en CinémaScope impose d'ailleurs la vision en salle : les spectateurs assistent à la remise en question de la projection individuelle, la réception de l'œuvre doit redevenir collective et retrouver un pouvoir cathartique. Le film exprime un rapport panique (« *Pan : dieu qui passait pour troubler, effrayer les esprits* »⁷⁷¹) aux événements, tant à l'histoire du film et à celle narrée au cinéma qu'à l'histoire d'un pays et à la relation de celui-ci à ses images.

En travaillant en Scope⁷⁷², le cinéaste souligne aussi un rapport négatif à la vidéo qui contraint le format de l'image cinématographique à perdre une partie de son cadrage.⁷⁷³ À l'inverse, ici le choix de ce format induit un décalage avec celui du film

⁷⁶⁹ Il révélerait ainsi des dimensions insoupçonnées, de l'ordre de l'*éclair adornien* de *The Entity*. Pour Adorno en effet, « *Le film le plus détestable peut laisser apparaître par éclair la possibilité de l'art.* » (Adorno cité par Nicole BRENEZ, « T. W. Adorno, le cinéma malgré lui, le cinéma malgré tout » in, *Trafic n° 50 : Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, POL, juillet 2004, p. 280.) *Outer Space* révélerait-il une sorte de fascination-répulsion pour son élément de base ? On pourrait l'affirmer au regard des propos suivants de Tscherkassky : « *Le dadaïste allemand Kurt Schwitters a dit qu'on pouvait faire de l'art de tout. Mon approche du found footage s'apparente à la sienne, je pense que de n'importe quel bout de film l'on peut faire un autre film (...)* Mon travail ressemble à celui d'un archéologue. » (Tscherkassky cité par id., « Texte de présentation de la séance : Carte blanche à Peter Tscherkassky » in, *Programme des conférences en relation avec le cycle de films L'Image matière, histoire du Cinéma par lui-même, formes de la critique visuelle*, op. cit., p. 6.)

⁷⁷⁰ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Blanc » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 264.

⁷⁷¹ Id., « Entrée : Panique », *ibid.*, p. 1831.

⁷⁷² 1) CinémaScope : « *Marque de commerce d'un procédé lancé par la Twentieth Century Fox en 1953 utilisant la lentille anamorphique pour la projection en écran large. Son ratio (ou standard) est de 2:55.1, qui devient du 2:35.1 avec la bande sonore optique.* » (André ROY, « Entrée : CinémaScope » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet*, op. cit., p. 90.)

2) La trilogie, dont *Outer Space* est le deuxième volet, s'intitule d'ailleurs explicitement *Cinemascope Trilogy* (*Trilogie en Cinemascope*). Elle se compose, en plus du film étudié, de *L'Arrivée* (1997, premier volet) et de *Dream Work* (troisième volet, précédemment mentionné).

⁷⁷³ 1) Le film, montré sur un téléviseur, « déborde » de l'écran ou, se trouve accompagné de deux bandes noires en haut et en bas du cadre pour « s'adapter » à cet autre format.

2) Plus généralement, la jeune génération d'avant-garde dès les années 1980 s'est mise à travailler la pratique du *found footage* en réaction à la généralisation de la vidéo. L'histoire se répète... Comme le rappelle Tscherkassky, « *le cinémascope fut inventé au moment où pour la première fois le cinéma eut à affronter l'image électronique, à la fin des années cinquante. C'était une réaction de l'industrie cinématographique contre la télévision.* » (Entretien P. Tscherkassky / X. Garcia, Paris, novembre 2001. -

d'origine en 1:1.33. L'auteur s'explique : « *Si l'on projette toute la largeur d'une pellicule de format standard en CinémaScope, les perforations apparaissent.* »⁷⁷⁴

Tscherkassky peut ainsi exposer une partie des éléments invisibles lors d'une projection traditionnelle. Il ajoute : « *Je voulais travailler sur la notion d'"outer space", notamment en utilisant les perforations et le matériau filmique lui-même* ». ⁷⁷⁵

« Hors de l'espace » de la figuration, l'« *espace intersidéral* »⁷⁷⁶ de la pellicule, cette « *autre galaxie* »⁷⁷⁷ qu'est la matière de l'image, concurrence son sujet à la manière d'une éclipse. La substance et ce qu'elle représente s'affichent dans une confusion troublante : la figuration est malmenée par le média, l'image affirme sa dimension physique et non plus uniquement d'illusion. Le réalisateur en joue : en plus des perforations apparaissent par moment des traces d'usure de l'image (petites taches blanches, rayures ou ondulations du celluloid).

La partie sonore est élaborée comme la bande-image : « *J'ai créé la musique en même temps que les images, selon la même méthode - optique - du stylo laser : parfois le son est synchrone, d'autres fois j'ai prélevé des fragments à d'autres endroits du film.* »⁷⁷⁸, explique Tscherkassky.

Le son est littéralement optique, il a une forme visible, ce que prouve le cinéaste en rendant perceptible à l'image et par intermittence des sillons. La piste son se déplace et peut apparaître à l'image ; n'ayant plus de forme stable, elle prend une dimension « achromatique » en devenant figure visuelle. En rappelant qu'au cinéma le son est en premier lieu visuel, la structure illusoire de la narration est doublement remise en cause. Son et image sont les deux éléments qui sont censés illustrer un scénario ; ils s'inversent ici dans une pratique saisissante.

Cf. Xavier GARCIA BARDON, « Interview Peter Tscherkassky ». [En ligne], URL : http://www.brd.net/interviews/interview_peter_tscherkassky.htm)

⁷⁷⁴ Ibid.

⁷⁷⁵ Ibid.

⁷⁷⁶ Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Outer space » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/outer_space/599453?q=outer

⁷⁷⁷ Cf. COLLECTIF, id. in, *Linguee, Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=outer+space>

⁷⁷⁸ Entretien P. Tscherkassky / X. Garcia, op. cit.

Ces éléments sonores (et autres perforations) devenus visuels évoquent une maladie de peau, tout comme de façon prégnante l'espace rogné par une masse de couleur noire bidimensionnelle (ou blanche quand le plan est en négatif). Le noir et blanc serait-il un outil pour faire l'étude de cas d'un cinéma industriel « malade » ? La manipulation et le détournement critique évoquent une « hystérie formelle » de la figuration : l'espace est multiple, tel le visage angoissé de la jeune fille. Le film présente un véritable « chaos somatique ».⁷⁷⁹

Toutes les possibilités informelles du cinéma sont mises en œuvre à travers une image quasi-hypnotique qui suggère un souvenir retravaillé non plus par la pensée, mais par la rétine (et, pourrait-on ajouter, par l'équilibre de l'oreille interne).

Examinons le vocable freudien de *souvenir-écran*. Ne pourrait-on pas également parler d'« écran-narratif » ? Un écran complaisant, recherché et rassurant, mais bien limité pour appréhender le monde. Le noir et blanc, à la lisière entre trait et chromatisme, interroge la figure de manière *plastique*. Il devient l'instrument d'une analyse matérialiste de la réduction de la plasticité dans la culture cinématographique dominante.

Le blanc de la pellicule pourrait évoquer la sclérotique (le blanc de l'œil) et une certaine radicalité analytique du réalisateur (« *regarder dans le blanc des yeux* »⁷⁸⁰ signifie regarder bien en face) qui cherche autant à souligner sa conscience du passé qu'à se démarquer du film original.⁷⁸¹ Entre immanence et transcendance, l'aspect mélancolique de ces images serait autopsié. Cette plongée dans l'obscurité du négatif atteste directement à la peur de l'invisible, mais n'est pourtant que la pellicule elle-même affirmant l'envers de l'illusion cinématographique. Attestant d'un rapport à l'identique forcément inaccessible, l'indéfini provoqué par ce film en noir et blanc est

⁷⁷⁹ Du chaos du montage au chaos narratif, le « chaos somatique » serait le résultat charnel de la pellicule attestant d'une hystérie narrative.

⁷⁸⁰ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Blanc » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 264.

⁷⁸¹ L'œuvre cinématographique s'émancipe de ses carcans, démarche mise en abyme par l'héroïne. Pour Tscherkassky, « *C'est [pour cette dernière] son acte d'auto-libération, pour ainsi dire : elle se libère de la cage du cadre, de l'image. Et à la fin elle regarde le public... Le film d'horreur est un genre très voyeuriste – on s'assoit dans une salle pour regarder des personnages poursuivis, hantés. Je voulais inverser ça, attaquer le voyeur avec un flicker agressif. - elle s'affirme comme la porteuse du regard en rendant le sien au public, droit dans les yeux. Le film l'agresse, mais elle se défend et à la fin, elle gagne.* » (Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, op. cit., p. 27.)

célébré en tant que force inventive insondable. Cette effrayante *œuvre au noir* (et blanc) propose une relation transversale aux images, aussi créative que réflexive.⁷⁸²

Peter Tscherkassky renoue avec une pratique nommée « photographie directe » issue de la technique de la « radiographie » mise en place par Man Ray.⁷⁸³ Sans avoir recours à une machine, la surface enregistre directement l’empreinte de l’objet choisi.⁷⁸⁴

Le travail du réalisateur s’apparente aussi au *cut-up burroughsien*⁷⁸⁵ et en particulier à la démarche intuitive de son condisciple Brion Gysin qui le réactualise. Selon son inventeur, William Burroughs :

La méthode est simple : prenez une page, ou plus ou moins de votre propre écriture ou de celle de n’importe quel écrivain, vivant ou mort. N’importe quels mots écrits ou parlés. Coupez en plusieurs sections avec des ciseaux ou un cutter, comme vous préférez, et réorganisez les sections. En regardant ailleurs. Maintenant, transcrivez le résultat.⁷⁸⁶

⁷⁸² L’auteur s’explique : « *Ce que j’essaye de faire vraiment, c’est transformer la structure horizontale du film narratif en une structure verticale. (...) et c’est la raison pour laquelle il y a cette mention au début de tous mes films : "P.O.E.T. picture production". Ce sont mes initiales, Peter Otto Emile Tscherkassky. Je n’utilise jamais les deux derniers prénoms, mais un jour j’ai regardé mon nom entier et je me suis dit : "Hé, ça fait POET !", et j’ai décidé d’appeler mes productions P.O.E.T. picture production. C’est la distinction classique entre la structure narrative de la prose, où le récit se déploie suivant une ligne horizontale, et la poésie, où chaque mot est susceptible de très nombreuses significations, en termes de connotation. Je considère mes films comme de la poésie cinématographique ; j’aime travailler par stratifications, par surimpressions, depuis le début...* » (Ibid.)

⁷⁸³ Et, à la même époque, par Christian Shad, que ce dernier nomme « shadowgraphie ».

⁷⁸⁴ 1) Marie-Laure Buisson relate cette découverte : « *Man Ray a été le premier à en faire l’expérience. Lee Miller, son assistante, effrayée par une souris, alluma la lumière en cours de développement. Elle éteignit ensuite à nouveau, sûre d’avoir gâché le tirage. Mais ils trouvèrent à la place une fine ligne soulignant tout le contour de la silhouette ainsi que la modulation de tons.* » (Marie-Laure BUISSON traductrice de l’entretien entre Carl Brown et Mike Hoolboom, « Cet entretien n’a rien à voir avec mon travail (1989) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, note 1, p. 137.)

2) Le lien avec Man Ray est immédiatement perceptible à travers *Dream work*, le troisième film de la trilogie. Avec humour, le cinéaste a utilisé comme « matrice photogrammique » le film de Man Ray, *Le Retour à la raison* (1923). La fin de *Dream work* montrant des clous radiographiés en est un autre clin d’œil. Tscherkassky en témoigne en disant à propos de Man Ray : « *Je me suis rendu compte qu’il a été le premier à faire ce que je fais : réaliser des films dans la chambre noire, en posant quelque chose sur de la pellicule vierge et en projetant de la lumière sur l’ensemble. Il utilisait des punaises, des aiguilles et du sel, j’utilise des matériaux filmiques venant d’Hollywood.* » (Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, *op. cit.*, p. 26.)

3) On peut aussi penser, pour revenir à *Outer Space*, à la célèbre photographie de Man Ray, *L’œil* de 1933 dont les plans d’yeux finaux dans le film semblent en être un hommage (l’orientation du regard à certains moments et les cils sur-maquillés ne laisseraient même aucun doute...)

⁷⁸⁵ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l’Entre-Mondes, Guide de lecture, les transfixions*, Paris, Gallimard, Folio/SF, 2005, p. 58.

⁷⁸⁶ Burroughs cité par Philippe MIKRIANOS, « Au commencement était le cut-up » in, *William S. Burroughs*, Paris, Seghers, 1975, p. 64.

Gysin développant les préceptes de l'« écrivain-plasticien » raconte :

Je possédais une grande table sur laquelle je travaillais très souvent avec une lame Stanley, et, accidentellement, j'ai coupé un certain nombre de journaux qui se trouvaient sous quelque chose d'autre que j'avais découpé. Les morceaux semblèrent aller ensemble et je me suis mis à les arranger (...) j'en ai pris quelques-uns et les ai combinés, selon un modèle qui m'était visuellement agréable, et puis j'ai tapé ce que ça donnait (...).⁷⁸⁷

L'usage du *cut-up*, selon le théoricien Francis Berthelot, « *pousse (...) la langue dans ses derniers retranchements pour lui faire dire ce qu'elle n'a jamais dit.* »⁷⁸⁸ comme la matière argentique pour Tscherkassky. Berthelot rappelle que Burroughs « *expérimente les techniques de cut-up (découpage) et de fold-in (pliage), appliquées directement à la page écrite.* »⁷⁸⁹ Sauf que le *cut-up*, pour le cinéaste, s'élabore non plus à partir d'un texte, mais de figures. « *L'éclatement de l'écriture* »⁷⁹⁰ de Burroughs devient celui du *cinématographe* par l'intermédiaire de la matière de la pellicule en dialogue avec la lumière pour Tscherkassky. La littérature se décentre vers les arts plastiques.

Déjà « *En 1959, Brion Gysin (...) déclar[ait] que l'écriture avait cinquante ans de retard sur la peinture et (...) appliqu[ait] la technique de montage à l'écriture.* »⁷⁹¹ Tscherkassky prend au pied de la lettre la métaphore qu'utilise Burroughs pour qui ce « *montage de fragments* »⁷⁹² revient à suivre les consignes suivantes :

Descendez une rue dans une ville et mettez sur une toile ce que vous venez de voir. Vous avez vu quelqu'un coupé en deux par une voiture, des bouts de panneaux de circulation et d'affiches publicitaires, des reflets sur des vitrines de magasins, un montage de fragments. (...) et la même chose arrive avec les mots. (...) Rappelez-vous que le mot écrit est une image.⁷⁹³

⁷⁸⁷ Gysin cité par *ibid.*

⁷⁸⁸ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, op. cit., p. 58.

⁷⁸⁹ 1) *Ibid.*, p. 57.

2) Le *fold-in* est ainsi présenté par Burroughs : « *la page de texte doit être (...) pliée en deux dans le sens de la hauteur et posée sur une autre page (...) Le texte ainsi composé est alors lu comme un seul texte.* » (Burroughs cité par Philippe MIKRIANOS, « Au commencement était le cut-up » in, William S. Burroughs, op. cit., p. 69.)

⁷⁹⁰ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes*, op. cit., p. 57.

⁷⁹¹ William BURROUGHS, « La Chute du mot » in, *Le colloque de Tanger : W.S. Burroughs, B. Gysin*, tome I, Paris, Christian Bourgeois, 1976, p. 18.

⁷⁹² *Ibid.*

⁷⁹³ *Ibid.*

Burroughs précise d'ailleurs, « *Tout ce que vous pouvez faire avec l'écriture vous pouvez le refaire au cinéma.* »⁷⁹⁴ En plastifiant la figuration narrative, Tscherkassky souligne que celle-ci est une écriture comme une autre et non un réel en soi. Le cinéma est par essence narration fictionnelle.

Burroughs argumente sur notre rapport au récit : « *Ce n'est pas comme ça que les choses se passent et je considère que la construction aristotélicienne est l'une des grandes entraves de la civilisation occidentale. Les cut-ups sont un mouvement visant à briser cela.* »⁷⁹⁵ Pour Philippe Mikrianos : « *En pratiquant le cut-up, il [Burroughs] se propose d'atteindre le niveau subliminal du lecteur qui, devant un texte non-logique, ne peut s'empêcher de sélectionner, de reconstruire à tout prix un sens.* »⁷⁹⁶

En remettant en cause une linéarité attendue, la recherche de Tscherkassky recouvre ainsi en partie ce que l'on a nommé « transfiction filmique ».⁷⁹⁷ Celle-ci travaille les « *limites du réalisme* ». ⁷⁹⁸ Le cinéaste fait de même en mettant en crise la représentation : un noir et blanc « *déréalisant* » les images pour en « *exacerbe[r] la nature fictionnelle* »⁷⁹⁹ et la bidimensionnalité. Tscherkassky se joue de la réalité qui « *dérape* »⁸⁰⁰ et « *se désagrège* ». ⁸⁰¹ Le film fait l'apologie du paradoxe et de l'indéterminé.

L'étrangeté du fantastique et de l'horifique s'entremêle à celle, déstabilisante, de l'analyse de ce qu'est un film. Tscherkassky ébranle ainsi l'opposition entre fiction et essai, tout comme les transfictions ébranlent celle entre littérature générale et littérature de l'imaginaire. Pour Berthelot : « *Le premier critère qui permet d'identifier une transfiction est sa non-appartenance à un genre ou à un sous-genre bien établi.* »⁸⁰²

⁷⁹⁴ 1) *Ibid.*, p. 271.

⁷⁹⁵ 2) Le premier film exposant ces expérimentations est simplement titré *The Cut Ups* (Antony Balch, 1966). William S. Burroughs (qui « scénarise » aussi le film) et Brion Gysin apparaissent à l'image.

⁷⁹⁶ Philippe MIKRIANOS, *William S. Burroughs, op. cit.*, p. 70.

⁷⁹⁷ *Ibid.*, p. 65.

⁷⁹⁸ Voir au sujet des transfictions (littéraires et filmiques) : Francis BERTHELOT et Philippe CLERMONT (dir.), *Colloque de Cerisy - Science-fiction et imaginaires contemporains*, Paris, Bragelonne, 2007.

⁷⁹⁹ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes, op. cit.*, p. 16.

⁸⁰⁰ Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes, op. cit.*, p. 16.

⁸⁰¹ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁰² *Ibid.*, p. 50.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 58.

Outer Space continue à « narrer » une histoire « fictionnelle », mais contient aussi en son sein une analyse de ce qu'est un film argentique. L'œuvre se constitue d'un discours théorique et d'un discours fictionnel. Le cinéaste refuse toute distinction dogmatique entre cinéma populaire (ici le cinéma de genre) et cinéma « intellectuel » à travers un travail de palimpseste.

La « relation hypertextuelle » est définie par Genette : « *J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte extérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire.* »⁸⁰³ La transfiction en constitue un cas particulier. Pour être plus précis au niveau du vocabulaire de rhétorique, l'expérience du film, devient celle de la *métalepse*.⁸⁰⁴

La figure visuelle est coupée, tout comme la figuration sonore qui est employée comme *splice-in*.⁸⁰⁵ Même le son inscrit sur la pellicule devient « *bruit blanc* »⁸⁰⁶. Le souvenir est autant retravaillé par la rétine que par le tympan : toute musique (ou dialogue) est brouillée par la superposition ou l'inversion des photogrammes, l'enjeu des *surimpressions* (visuelles et auditives) du *remake* impose de nouvelles *impressions*.

Le cinéaste interroge la frontière entre réel et réalisme, leur distorsion en déstabilise l'« horizon d'attente » du spectateur. Tscherkassky est engagé dans un déconditionnement perceptif ; sa réflexion porte autant sur la perception divertissante du

⁸⁰³ Gérard GENETTE, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, 1982, p. 70.

⁸⁰⁴ Selon Genette, la *métalepse* : « (...) relève donc désormais à la fois, ou plutôt successivement et cumulativement, de l'étude des figures et de l'analyse du récit ; mais aussi peut-être, par quelque biais que nous allons rencontrer, de la théorie de la fiction. Je rappelle que le grec *metalepsis* désigne en général toutes sortes de permutation, et plus spécifiquement l'emploi d'un mot pour un autre par transfert de sens (...) en l'absence de toute précision complémentaire, cette définition fait de la *métalepse* un synonyme à la fois de *métonymie* et de *métaphore* (...) » (Id., *Métalepse, de la figure à la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004, p. 12.)

⁸⁰⁵ Cet autre dérivé du *cut up* s'élabore ainsi : « [Enregistrez] n'importe quel texte, ré-embobinez jusqu'au début de l'enregistrement, maintenant faites tourner la bande en avant à intervalles arbitraires, arrêtez la machine et enregistrez un texte court et rembobinez stoppez l'enregistrement là où vous avez superposé le texte original les mots sont effacés, mais remplacés par de nouveaux mots. » (Burroughs cité par Philippe MIKRIANOS, « Au commencement était le cut-up » in, William S. Burroughs, *op. cit.*, p. 69.)

⁸⁰⁶ En acoustique, un bruit blanc est un bruit couvrant une large gamme de fréquences. En effet, « *Le bruit blanc (par analogie au blanc de l'addition spectrale des couleurs fondamentales) (...) représente la même chose que l'addition de toutes les couleurs. (...) avec son fondamental plus ses harmoniques, on peut obtenir un bruit blanc.* » (Louis ROUX, *Travaux de linguistique*, tome II, Saint-Étienne, Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, Université de Saint-Étienne, 1972, p. 9.)

spectateur que sur une critique politique de la création des images. L'œuvre cherche à provoquer une sensation violente à travers un montage « hors-normes ».

La pratique du *flicker* en particulier, en faisant alterner plans positifs et plans négatifs (et/ou plans noirs) produit un effet de clignotement qui remet en cause la notion de spectacle. Pour reprendre une phrase de Greil Marcus, « *tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation* ». ⁸⁰⁷ L'œuvre n'est pas purement divertissante : le procédé ⁸⁰⁸ révèle tout à la fois un cinéma métrique et sensible, puisqu'il interroge la persistance rétinienne. Les *flickers* établissent une « *expérience visuelle très physique, profonde et intense* » ⁸⁰⁹ en rendant perceptible un effet de papillotement de la pellicule. Le cinéma est une succession d'images fixes. Le *flicker* révèle l'illusion d'optique qui la sous-tend. Ce procédé affirme l'aspect intuitif du travail de l'artiste que le spectateur redécouvre en se trouvant lui aussi face à l'inattendu. ⁸¹⁰

Comme le souligne Richard Saint-Gelais : « *la fiction est devenue un champ d'intervention idéologique aussi stratégique (et aussi tangible) que les autres et son autonomie par rapport à l'idéologie est sous étroite surveillance.* » ⁸¹¹ Ce film basé sur la déconstruction des canons, loin des normes esthétiques, économiques et industrielles le sous-entend.

L'interprétation supplante la narration aristotélicienne, la matière n'est pas devancée par la forme. La pratique contre-culturelle du cinéma de Peter Tscherkassky permet de s'interroger sur la fabrication des images et devient aussi une critique politique d'Hollywood en tant qu'archétype d'un cinéma narratif obsolète. « *La*

⁸⁰⁷ Greil MARCUS, *Lipstick Traces, une histoire secrète du vingtième siècle*, Paris, Gallimard, Folio actuel, 1989, p. 133.

⁸⁰⁸ Le procédé est mis au point par Peter Kubelka dans son film *Arnulf Rainer* (1958-1960).

⁸⁰⁹ Entretien P. Tscherkassky / C. Béghin, S. Delorme et M. Lavin, *op. cit.*, p. 27.

⁸¹⁰ Tscherkassky précise ainsi cette idée : « *C'est sans doute un processus d'apprentissage, c'est ce qui se passe lorsque l'on se confronte à l'art. Nous sommes tous profondément marqués par les savoirs culturels, et lorsque de l'inédit apparaît, on se réfère obligatoirement à ce que l'on connaît déjà, sinon on ne le verrait même pas. Mais il y a eu une irritation, un problème, sur lesquels on commence aussi à se concentrer jusqu'à en faire une part du savoir. C'est le fait fondamental de tout art : produire un problème qui élargit votre attitude envers le monde comme phénomène global.* » (*Ibid.*, p. 24.)

⁸¹¹ Richard SAINT-GELAIS, « La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité » in, *Fabula, la recherche en littérature*, Paris, 2009. [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/224.php>

transgression de l'ordre du monde »⁸¹² est mise en jeu par « *la transgression des lois du récit* ». ⁸¹³ Comment des œuvres anciennes sont-elles réutilisées pour interroger l'actuel ? L'ancien serait-il une réponse au nouveau ? La représentation du réel devient ici une surface retravaillée de manière analytique. Des articulations entre les images jusque-là inédites et invisibles naissent à partir de leur perception par le « monteur » devenu réalisateur et « premier spectateur ». La place de l'auteur s'est déplacée : ce n'est plus le réalisateur des images, mais leur monteur-spectateur qui endosse ce rôle. La critique fait son œuvre, dans tous les sens du terme.

⁸¹² Francis BERTHELOT, *Bibliothèque de l'Entre-Mondes, Guide de lecture, les transfictions*, op. cit., p. 20.

⁸¹³ *Ibid.*

B) D'UNE CHAIR ARGENTIQUE A UNE CHAIR NUMERIQUE

- Titanic de Vincent Hénon

À l'instar de Peter Tscherkassky, Vincent Hénon passe en laboratoire de la couleur au noir et blanc en remettant en cause l'idée d'une évolution chromatique et surtout figurative spécifique au cinéma, opérant, de surcroît, un déplacement de l'argentique vers le numérique. Cette transposition des images lui permet d'élaborer un naufrage figuratif au propre comme au figuré. Le surgissement du noir et blanc bouleversant les figures en devient le manifeste plastique. La bichromie permet à Vincent Hénon non pas de se faire le chantre d'un quelconque « progrès » technique, mais plutôt d'élaborer une réflexion sur les médias au cinéma et sur leurs normes.

Le cinéaste reprend une séquence de *Titanic* (1997) de James Cameron pour en faire un « remake ». Il s'agit de la scène emblématique où les deux amants (Jack Dawson et Rose DeWitt-Bukater) se retrouvent à la proue du paquebot et échangent un baiser langoureux. Céline Dion fredonne sur le rythme de la mélodie de *My Heart Will Go On*⁸¹⁴ tandis que la composition sonore déploie son envolée lyrique « bon marché ». La musique est à l'image des couleurs du film où un coucher de soleil propose les tons les plus kitsch possibles. Triste époque en ce qui concerne l'étalonnage...

Vincent Hénon refilme la séquence avec une caméra mini-dv. Il bascule les images sur un banc de montage virtuel (Final Cut Pro) pour modifier les paramètres de l'image en mouvement « devenue numérique ».⁸¹⁵ Il ne change en aucune façon le montage des images et du son. La séquence conserve sa logique externe, mais est subvertie de l'intérieur.

⁸¹⁴ Will JENNINGS / James HORNER, « My Heart Will Go On », *Let's Talk About Love*, 1997.

⁸¹⁵ Le film, dans ce cas précis, est déjà numérisé sur dvd bien qu'un « refilmage » aurait dû être « symboliquement » fait à partir d'une copie 35 mm. sur mini-dv. On pourrait parler de « méta-télécinéma sauvage ». L'expression, quelque peu barbare, permet d'insister sur le fait que le cinéaste ne fait pas de télécinéma standard qui consiste en une « opération de conversion des images d'un film [argentique] en images électroniques. » (André ROY, « Entrée : Télécinéma » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet, op. cit.*, p. 431.) ; mais refilme simplement le film avec sa caméra à partir d'une projection numérique.

En premier lieu, le « triste » étalonnage d'origine va être transformé. Le cinéaste choisit de réduire la définition de l'image (en ne conservant que cent soixante pixels par cent quarante-quatre). Puis, il supprime la teinte et la saturation des plans pour faire varier la luminance sur trois uniques niveaux de contrastes : le noir, le blanc et un « *état seuil* »⁸¹⁶ : le gris. Le but affiché de Hénon est de modifier les composants intrinsèques de l'image pour qu'ils suggèrent les caractéristiques *plastiques* d'un jeu vidéo : en l'occurrence l'affichage bichrome d'une Game Boy première génération.⁸¹⁷

L'image en mouvement « bouge » de façon interne à travers la figuration qui se met littéralement à « *vibrer* ». ⁸¹⁸ Cette caractéristique est induite par le pixel qui, prenant figure, affiche sa précision « architecturale » : la figuration à l'image est floue, il n'y a pas assez de valeurs pour créer des détails perceptifs, à l'inverse le pixel est *nettement* perceptible.

Le rythme est aussi plus lent, le cinéaste a réduit très légèrement la cadence des images suggérant là encore un défilement saccadé autant au cœur des plans, à travers l'apparition de pixels, qu'entre chacun d'eux. L'impression entre « construction et déconstruction » de la figuration en est renforcée comme celle de la Game Boy « matricielle ». ⁸¹⁹

Commercialisée par Nintendo⁸²⁰, cette console est arrivée deuxième dans les ventes mondiales.⁸²¹ Elle fait écho à l'immense succès populaire du film *Titanic*⁸²² qui se place lui aussi en second, dans sa catégorie, au box-office mondial.⁸²³ Le cinéma narratif serait-il aussi addictif, hypnotisant et surtout aussi primaire qu'un jeu vidéo ?⁸²⁴

⁸¹⁶ Entretien V. Hénon / G. Reiner, Paris, le 10 juin 2009.

⁸¹⁷ Affichage Game Boy qui correspond aux cent soixante pixels par cent quarante-quatre précédemment cités.

⁸¹⁸ Entretien V. Hénon / G. Reiner, *op. cit.*

⁸¹⁹ Le défilement des images de la Game Boy est de douze images seconde.

⁸²⁰ Son inventeur, membre de la firme japonaise, se nomme Gunpei Yokoi.

⁸²¹ La Game Boy fut un des tout premiers modèles portatifs de console de jeu et se vendit à plus de cent dix millions d'exemplaires entre 1989 (année qui marque le début de son entrée sur le marché) et 2003 (date de la fin de sa commercialisation). Un an après, en 2004, sort sa « grande sœur » : la Nintendo DS qui détrône les ventes de sa cadette.

⁸²² Vingt millions sept cent mille entrées seront enregistrées rien qu'en France à sa sortie en salle.

⁸²³ Après *Avatar* (2009) du même réalisateur.

⁸²⁴ Convenons toutefois que certains concepteurs de jeux transcendent le niveau tels les studios danois Playdead qui développent *Limbo* en 2010. (Cf. [En ligne], URL : <<http://limbogame.org/company/>>). Ce jeu de plate-forme consiste « à sauver des limbes » (*limbo* signifie : « limbes » en danois) un garçonnet égaré dans une forêt dangereuse où la pénombre domine. Celle-ci, traitée en clair-obscur, présente un paysage composé d'aplats noirs au premier plan et de figures au gris brumeux dans le lointain. La faune et

Les deux versions du film s'opposent pourtant diamétralement : d'un côté le « sublime » 35 mm. couleur qui a pour résultat une image ultra-figurative ; de l'autre la « pauvre » image numérique de Hénon ultra-pixélisée où les trois « couleurs » restantes ne permettent pas une vision globale des figures à l'image ; celles-ci menacent à tout moment de s'effondrer dans l'abstraction.

En affichant le pixel à l'image, Hénon va à l'encontre des habitudes qui considèrent le digital comme une matière « invisible ». Aujourd'hui, avec les outils numériques, dans les mauvaises performances, l'image est dite « sale » : les blancs « bavent » et les noirs deviennent « bruyants ».⁸²⁵ La fréquence de tolérance des images se situe donc dans un registre très restreint et impose un éclairage uniforme. Le média « doit » être entièrement éclairé au même niveau, car il « déteste » les contrastes (et en général l'ombre) : il est calibré pour être « omniscient ».

À l'inverse, Hénon emploie le numérique pour ce qu'il propose, comme « *moyen à part entière et non pas uniquement parce c'est – soi-disant – démocratique* »⁸²⁶ : son film présente une « image de surface », froide, à l'opposé du menu intégré à sa caméra.⁸²⁷ Elle manifeste son rôle de substitut de la réalité ; une réalité « triée sur le volet » suivant les conventions réalistes. L'œuvre incite non pas à se demander à quoi correspond le Réel, mais plutôt à s'interroger sur notre relation à sa représentation, et donc au factice.

Hénon s'interroge : « *La définition présentée comme parfaite est-elle celle qui traduit mieux le réel ?* »⁸²⁸ Le goût pour la précision d'une image prime sur son intérêt. Comme il l'indique : « *En numérique, quand on juge une image trop moche, "on la vire", on n'a pas envie de la regarder.* »⁸²⁹ Le cinéaste critique ce rejet pour travailler à

la flore sont réduites à de simples silhouettes. Lorsque le jeune garçon s'en approche, leurs présences et leurs hostilités se déclarent afin d'empêcher sa traversée. *Limbo*, en dehors de sa référence théologique, adopte ainsi une perception naturaliste qui fait exception autant dans l'univers des jeux vidéo que dans celui du cinéma. (Nous remercions Guillaume Rouzard, étudiant de Nicole Brenez qui, à la suite d'une présentation de notre recherche le 3 mars 2011, dans le cadre de son séminaire *Histoire des formes filmiques* à Paris III, nous a communiqué cette référence.)

⁸²⁵ Ce qui a été étudié dans le film de Xavier Christiaens.

⁸²⁶ Entretien V. Hénon / G. Reiner, *op. cit.*

⁸²⁷ Menu qui impose des « choix » qui n'en sont pas vraiment puisque déjà en place, telle la balance des blancs...

⁸²⁸ *Ibid.*

⁸²⁹ *Ibid.*

contre-courant d'une forme pérenne. L'aspect du *home vidéo* qui serait pour « amateur » et donc « pour enfant » est à redéfinir tout comme une supériorité de l'argentique sur le numérique. Un film doit-il être jugé au regard de son matériau ? Ne serait-ce pas plutôt son traitement, en tant que sujet, et non ses prouesses technologiques qui devraient primer ?⁸³⁰

La pratique du *ready-made*⁸³¹ permet à Hénon de questionner les archétypes figuratifs et donc narratifs du cinéma hollywoodien actuel. La bande-son est, elle aussi, « pixelisée » à outrance : les composants intrinsèques de l'image « se dégradent » au niveau du spectre sonore. Hénon, qui est aussi musicien, transforme sa console de jeu en *sampler*. Le cinéaste se sert des boutons A, B, SELECT et START ainsi que de la Croix Directionnelle comme d'un clavier afin d'interpréter la mélodie de *My Heart Will Go On*. La version réalisée adopte les caractéristiques d'un synthétiseur électronique de la marque Bontempi.⁸³² La musique se transforme en une litanie répétitive proche, là aussi, de celle présente sur une cartouche de jeu Game Boy.

La bande-son du film réfléchit, elle aussi, la substitution d'un média par rapport aux normes réalistes. Hénon développe cette idée :

Par exemple, le *sampling* de violon utilisé dans le film n'est pas le son d'un vrai violon. La qualité sonore fait écho à la réduction de la définition de l'image. Image et son fonctionnent de façon identique. Plus il y a de pixels plus les nuances sont possibles. Si des nuances manquent, la dimension de la conversion devient perceptible. L'image numérique n'est pas une empreinte (à l'inverse d'une image analogique). Pour poursuivre cette relation au son, deux violons n'ont jamais le même son dans la réalité, tout comme deux enregistrements de très bonne qualité. À l'inverse, si la qualité s'appauvrit, les sons commencent par se ressembler pour devenir identiques...⁸³³

L'électronique imite de vrais instruments, mais égalise aussi les sons. Les logiciels de voix accordent notre timbre vocal automatiquement. Aujourd'hui on ne peut pas dire

⁸³⁰ Pastoureau rappelle que « D'après les tests d'optique, l'œil humain peut distinguer jusqu'à cent quatre-vingts, voire deux cents nuances, mais pas d'avantage. Ce qui rend stupides les publicités pour ordinateurs où on vous parle de millions, de milliards de couleur ! » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Noir : histoire d'une couleur*, op. cit., p. 119.)

⁸³¹ Selon la terminologie établie par Nicole Brenez. (Cf. Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental » in, *Limite(s) du montage*, op. cit., p. 55.)

⁸³² Connue dans les années 1980 pour sa création de synthétiseurs électroniques peu onéreux et de qualité moyenne destinés aux enfants, la marque est contemporaine de la console de jeu. (Cf. Le site du groupe Bontempi [En ligne], URL : <<http://www.bontempigroup.com/index.php?lang=fr>>)

⁸³³ Entretien V. Hénon / G. Reiner, op. cit.

que Céline Dion chante juste ou faux. Le cinéaste précise : « *On n'y pense même plus, les gens diront juste : "elle a une belle voix".* »⁸³⁴ Un logiciel formate son chant afin d'oblitérer tout élément inscrit comme défaut dans son programme, celui-ci est devenu aussi faussement « naturel » que faussement « juste ». Sa voix suit le « droit chemin » des normes. (Dans une logique de rendement, pour ne pas gêner l'écoute d'un morceau, les graves et les aigus disparaissent aussi la plupart du temps : il ne reste, au final, qu'une gamme très restreinte de variations de voix).

C'est pour cela que le dialogue entre Kate Winslet et Leonardo Dicaprio du film de Cameron est, lui aussi, remodelé par l'ordinateur. Digitalisées, les voix « récitent » d'un timbre « désincarné » un texte qui a été « traduit » de l'anglais au français de manière littérale par le moteur de recherche Google. « *I've changed my mind.* » c'est-à-dire : « j'ai changé d'avis. »⁸³⁵ devient « J'ai changé mon esprit. » ; « *They said you must be up there.* » à savoir : « Ils ont dit que vous seriez sûrement là. » est transformé en : « Ils ont dit tu étais peut être là-haut, ici. » ou enfin (notre préféré) : « *Do you trust me ? I trust you. Alright.* » n'est pas traduit par : « Avez-vous confiance en moi ? J'ai confiance en vous. Très bien. » mais par : « Crois-tu en moi ? Je te crois. Tout bien. »

Le cinéaste fait une critique de cette vision en « tout bien, tout honneur » de l'« évolution » toute tracée des médias. L'image de la Game Boy est un média numérique même si on parle de « jeux vidéo » (et que, de façon plus générale, les deux vocables, dans le langage courant sont associés ou interchangeable). La « vidéo numérique » en concurrençant l'argentique serait-elle réellement moins « chic » uniquement parce qu'elle est présentée comme plus économique (et donc plus démocratique) ?

Hénon explique : « *La pauvreté du média m'intéresse* ». ⁸³⁶ Il note, avec finesse, que « *le pixel est la base de notre génération. Tu ne fais plus rien sans ordinateur ; tout est devenu numérique. Or on ne voit plus le pixel alors que c'est un élément dominant de notre quotidien* ». ⁸³⁷ Le cinéaste parle de son film comme d'un « *éloge du pixel* » ⁸³⁸ ; éloge qui lui permet de rendre apparent la dimension de conte de fées du film d'origine.

⁸³⁴ *Ibid.*

⁸³⁵ Selon la version française du film.

⁸³⁶ Entretien V. Hénon / G. Reiner, Paris, *op. cit.*

⁸³⁷ *Ibid.*

Les capacités graphiques (8 bits) et sonores (4 voix stéréo) extrêmement réduites de la console de jeu⁸³⁹, sur lesquelles est basé ce travail, font ressortir l'élaboration « catastrophique » du film de Cameron. L'exercice est aussi minimaliste que l'effet est radical et déstabilisant. Le retour en arrière devient expérience réflexive.

La notion de souvenir⁸⁴⁰ renvoie aux canons admis qui rejettent la perception du pixel ; n'étant plus d'actualité, le merveilleux de l'image, l'aspect noble et idéal chute. La bascule dans ce gris « aquatique » fait écho à celle du récit où les deux héros *tombent* amoureux l'un de l'autre, puis au naufrage et au souvenir d'une vieille femme qui est à l'origine « des images » du film (puisqu'il s'agit essentiellement d'un *flashback*.)

Hénon met en abyme la question de l'effondrement : celui dans le récit du film d'origine se dédouble à la figuration qui sombre dans les pièges de ces pixels « achromes »⁸⁴¹ à l'image du paquebot lors de sa rencontre avec l'iceberg. Anticipant de quelques années la version « 3 D » du film de Cameron (sortie en 2012), ce travail présente à l'inverse « *un film plus plat que plat ; c'est une surface d'une surface.* »⁸⁴² Une façon bien plus radicale de *commémorer* les cent ans du naufrage du bateau mythique et de réfléchir sur les contes et légendes qu'il a suscités. Le *happy ending* serait-il de l'ordre de l'irréalisable ou ne devrions-nous pas voir le film justement comme une fin « alternative » où la mort de cette figuration *romanesque* permettrait au spectateur de prendre conscience des leurres de ce type de récits ?⁸⁴³

⁸³⁸ *Ibid.*

⁸³⁹ Les capacités déjà médiocres pour l'époque de la console de jeu ont permis de la vendre à bas prix.

⁸⁴⁰ La catastrophe dans le film fait écho à la mort annoncée de l'argentique, mort « préfigurée » par l'« apparition » des pixels à l'image.

⁸⁴¹ La facture géométrisante du pixel fait penser au jeu de puzzle *Tetris* (conçu en 1984 par le Soviétique Alexey Pajitnov) qui était inclus à l'achat de la console. La séquence du film évoque aussi le jeu d'aventure *The Legend of Zelda* (*La Légende de Zelda* - conçu en 1984 par le Soviétique Alexey Pajitnov.)

⁸⁴² Entretien V. Hénon / G. Reiner, Paris, *op. cit.*

⁸⁴³ Le « mythe » de la « 3D » comme parangon de l'illusionnisme au cinéma sera quant à lui dynamité par Ken Jacobs. Dans *Capitalism Slavery* (2007), il fait s'alterner plans noirs et plans d'une ancienne photographie sépia représentant une scène de la cueillette du coton. Le cinéaste a zoomé dans l'image figurative et induit une perceptive en « 3 D » en dédoublant et en superposant l'image sur elle-même tout en décalant légèrement chaque vue. Il réutilise un procédé photographique tombé en désuétude pour créer une profondeur de champ. Cette technique obsolète tend à rendre actuelles celles, oubliées, qui conditionnent notre représentation du monde en télescopant manière de faire et nouvelle façon de regarder. Présenter des images c'est autant les réaliser que les regarder. L'un influant sur l'autre. L'artiste s'oppose radicalement à la perception mono-oculaire de tout le cinéma narratif. Ce processus déjoue l'illusion d'optique et réactualise aussi l'horreur de l'esclavage trop lointaine sur l'image d'origine. C'est pourquoi Nicole Brenez a qualifié les films de l'artiste d'« *études visuelles* ». (Cf. Nicole Brenez, « Ken Jacobs ou le parangon de l'analyse visuelle » in, *De la Figure en général et du corps en particulier*,

Hénon possède l'art de jouer avec les jugements et les hiérarchies. Il se repaît des miettes d'une culture commerciale tout en soulignant que ces représentations du monde qu'il réactualise sont devenues « images d'Épinal ». Son film propose un rapport au récit, et au temps en général, *flottant*. Le spectateur est déstabilisé, pour suivre l'image, et poursuivre sa dimension linéaire qui se perd dans l'apparition de sa propre texture. Cette « poursuite » n'est plus de l'ordre du *suspense*, mais d'un non-mimétisme à refouler intellectuellement.

Le spectateur fait le grand écart entre l'original et la copie. Cette copie propose une distorsion du film d'origine et analyse ce qu'il propose : à savoir pas grand-chose... La mise à distance figurative impose une implication de la part du spectateur proportionnellement inverse. Le cliché est révélé. La fausse individualité du film défendant le *self-made-man* s'expose dans toute sa dimension impersonnelle. Le cinéma transforme la personne en objet. L'éblouissement de la *star* n'opère plus. Le film devient la version « non-onirique », mais « éclairante » de « façon zénithale » de ces histoires hollywoodiennes à dormir debout. Hénon conclut laconique : « *Comment peut-on accepter d'écrire un film avec un scénario aussi mauvais ?* »⁸⁴⁴

À travers ce blanc, ce noir et surtout ce gris « *intermédiaire* »⁸⁴⁵ composant une figure floue, mais des pixels nets, c'est l'« apparition de la texture de l'image » (le pixel devenu « apparent ») qui révèle la dimension sommaire, l'esquisse d'une narration du film d'origine et inversement présente une relation à la surface toujours d'« apparence » plus complexe...

Hénon rend apparents les « contrastes », les paradoxes du réalisme ; un réalisme où « *les effets spéciaux sont plus vrais que vrais comme une lessive lave plus blanc que blanc.* »⁸⁴⁶ L'auteur réfléchit la morphogenèse de son image. La texture de son film numérique évoque celle, brumeuse du Hi8, un média analogique bien lointain du numérique, mais ancêtre de celui-ci (tout comme il est aussi une extension du Super 8). L'apparition du Hi8 est contemporaine des premières Game Boy, le cinéaste en

l'invention figurative au cinéma, op. cit., pp. 318-322.) Le terme d'« étude visuelle » pouvant aussi s'appliquer au film de Hénon.

⁸⁴⁴ Entretien V. Hénon / G. Reiner, Paris, op. cit.

⁸⁴⁵ Le gris est selon le Petit Robert, « *une couleur intermédiaire entre le blanc et le noir.* » (Le Petit Robert cité par Christian MOLINIER, « Les termes de couleur en français - Essai de classification sémantico-syntaxique » in, *Cahiers de Grammaire* n° 30, op. cit., p. 271.)

⁸⁴⁶ Entretien V. Hénon / G. Reiner, op. cit.

« monumentalise » et en rappelle, au sens étymologique du terme⁸⁴⁷, la matière pour en faire un récit cinétique. Il critique ainsi une vision où la matière argentique et la vidéo devenue numérique ne se rencontrent jamais, alors que leurs origines analogiques communes attestent de distinguos nettement plus ambigus.

La vidéo a aussi pour référent d'origine la télévision. Le film évoque d'ailleurs directement la guerre des formats, cette guerre politique. Toujours à l'époque des premières Game Boy, les standards de diffusion de la télévision couleur étaient variables selon les pays : le NTSC (National Television System Committee) créé par les Américains, n'était ni compatible avec le SECAM français (Acronyme de Séquentielles Couleurs à Mémoire) ni avec le PAL allemand (Phase Alternative Line).⁸⁴⁸ Travaillant entre plusieurs pays, certains artistes ayant rencontré des problèmes de transcodage avaient rebaptisé le NTSC : « Never The Same Color », parodiant avec humour notre conditionnement à un réalisme « différent » d'un média à l'autre. Une *différence* qui suggère toujours un autre rapport au réel... L'hégémonie américaine régnait déjà sur notre représentation du monde, le reste « du monde » en « *mimait les techniques* »...⁸⁴⁹

Le travail de la *différence* se retrouve à tous les niveaux du film jusque dans sa réception. Le cerveau comptabilise la perte et se reporte au même de façon automatique. Le temps « effondré », le passé s'actualise dans le hors-champ de la figuration dans la projection mentalisée. Le temps actuel devient celui de la projection du film qui se superpose à celui de la réalisation.

⁸⁴⁷ Le terme *monument* vient de *monumentum*, *monere*, « faire penser, faire se souvenir ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Monument » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/monument>)

⁸⁴⁸ NTSC : « Standard américain d'enregistrement et de diffusion pour la télévision en couleurs. Le NTSC est mis au point en 1950 par des ingénieurs de Columbia Broadcasting of America (RCA). La qualité des couleurs par ce système de cadrage a longtemps laissé à désirer. Ce standard est utilisé aux États-Unis, au Canada, au Mexique dans de nombreux pays des Caraïbes et de l'Amérique du Sud, au Japon, en Corée du Sud et aux Philippines. L'image est codée sur 525 lignes ; pour le DV, c'est sur 480 lignes. Quoiqu'ayant servi de fondements aux standards PAL et SECAM, le NTSC n'est pas compatible avec eux. » (André ROY, « Entrée : NTSC » in, *Dictionnaire général du cinéma : Du cinématographe à internet*, op. cit., p. 315.)

⁸⁴⁹ 1) Suivant la belle expression de Michèle Waquant, artiste-professeur à l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy où Vincent Hénon, alors son élève, réalisa sa version de *Titanic*. (Entretien M. Waquant / G. Reiner, Pontoise, le 25 mai 2009.)

2) L'anecdote à propos du format NTSC devenant « Never The Same Color » vient aussi de Michèle Waquant. Canadienne, vivant en France, cette artiste fut amenée à tenter de concilier, non sans lutte, PAL et SECAM.

Réalité et fantasme s'associent. La « déliaison » du mythe hollywoodien produit une expérience de malaise. Le spectateur est pris à bras le corps par une sensation, par l'agression et la confusion des formes, et non par une idée. Pince-sans-rire le film joue la carte de l'humour noir (et blanc). Le spectateur « tangué », entre le rire et les larmes, pour se diriger, pour basculer vers, un autre positionnement qui n'est plus celui du consommateur littéral, mais celui du geste artistique.

Il se trouve dans une position inconfortable : la perte de profondeur de champ fait écho à la perte d'un temps narratif. Le temps n'est plus filtré par la forme, mais par l'informe et donc le chaos. La dimension rétrospective fait peur. La catastrophe maritime devient celle d'une création cinématographique. La deuxième version pointe là où cela pêche. Le spectateur assiste ainsi à « un film dont il est le héros »⁸⁵⁰ : il cherche mentalement à empêcher la figuration narrative de sombrer dans la matière numérique. Ne pouvant pas éviter le naufrage figuratif de se déployer sous ses yeux, adopterait-il, malgré lui, le rôle déplaisant d'antihéros ?

Dans une démarche intellectuelle quasi-automatique, le spectateur identifie immédiatement l'origine de l'image. L'œil et l'esprit transposent l'image qui avec l'ouïe permet au spectateur de comprendre, de deviner, de compléter. Hénon précise « *tout le monde connaît le film, ou a vu au moins le clip de Céline Dion* »⁸⁵¹ (élaboré à partir d'extraits de l'opus de Cameron).

Le spectateur, comme dans un jeu de coloriage numéroté pour enfants, doit sans cesse « combler les blancs » de la figuration à l'image pour la superposer et la comparer mentalement à sa matrice. L'observateur « comble les gris » qui détourneraient le noir et blanc de sa figuration ; au regard de la très belle phrase de Roland Jadinon, qui énonce : « *Les gris sont des couleurs en devenir.* »⁸⁵² ; des couleurs qui permettent surtout la figuration d'un récit...

⁸⁵⁰ Variation sur le titre de la collection de romans-jeu *Le livre dont vous êtes le héros*. Inventés dans les années 1970 et se popularisant, dix ans plus tard à la même période que la première Game Boy, ces ouvrages sont en quelque sorte les ancêtres des « jeux de rôles » sur support papier. Ils avaient la particularité de moduler leur récit suivant des options proposées au lecteur qui se substituait ainsi (certes de façon assez schématique) au héros du roman. À travers des paragraphes numérotés, la lecture adoptait une forme à géométrie variable (début, milieu et fin étaient à choix multiples). Hénon, pris par la lecture de ces livres, avoue « *en avoir fait des insomnies* »... (Entretien V. Hénon / G. Reiner, *op. cit.*)

⁸⁵¹ *Ibid.*

⁸⁵² Roland Jadinon (professeur du cours de couleur à l'École de Recherches Graphiques, à Bruxelles) cité par Félix A. D'HAESELEER, « L'étude de la couleur à l'École de La Cambre. Propos sur la didactique »

Pour Derek Jarman (qui s'intéressa énormément aux couleurs - et réalisa, en particulier, en 1993, le film monochrome *Blue* -) : « *L'échelle achromatique de gris navigue du noir au blanc, les gris se mesurent à la lumière qu'ils reflètent.* »⁸⁵³ Dans le travail de Hénon, le gris semble incarner, chromatiquement parlant, cette relation instable aux figures. Cette couleur incertaine comme - et avec elle - les pixels en général, convoquent ainsi sourdement les eaux qui « engloutiront » le bateau et la « bleurette » de l'histoire. Plus que la lumière, elle symbolise la « navigation » de la narration qui se manifeste comme déjà connue, pressentie par la couleur spectrale « déjà disparue ». La texture grise du film rappelle que « *toute vanité se change en poussière* ». ⁸⁵⁴

Pastoreau semble lui répondre quand il parle de l'expression : « "entre le peut-être et le pas tout à fait", (...) *qui qualifie une nuance de gris ineffable.* »⁸⁵⁵ Hénon travaille aux limites de notre entendement : en enlevant encore un élément, l'œuvre, tel un château de cartes branlant s'effondrerait et perdrait son pouvoir critique pour passer dans l'incompréhensible. « *Au seuil du non-sens, la réduction étant proche de zéro : cela tient à peu de choses* »⁸⁵⁶, les éléments du film s'exposent détachés et juxtaposés, l'œuvre devient « *un kit paradoxal interchangeable.* »⁸⁵⁷

En conservant intact le montage des plans, « *on peut en penser ce qu'on veut.* [explique le cinéaste.] *La dimension minimale est "faussement neutre".* »⁸⁵⁸ Qui plus est, Vincent Hénon donne à son projet le même titre que le film qu'il détourne tel un étrange jeu de miroir déformant ; réfléchit-il ainsi notre faille narcissique creusée par le consumérisme de l'industrie audiovisuelle, une industrie prônant la jouissance dans l'instant ?

Le spectateur est obligé de prendre en compte l'insignifiance de la narration, il ne peut plus « croire » en l'image. Cette deuxième version expose l'artificialité de la construction du cinéma hollywoodien et son pouvoir pervers de *catharsis* qui n'est en

in, *L'Expérience de la couleur. Voisinages et postérité du Traité des couleurs de Goethe*, Bruxelles, op. cit., p. 87.

⁸⁵³ Derek JARMAN, « Matière grise (1994) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 159.

⁸⁵⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁸⁵⁵ Michel PASTOREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 235.

⁸⁵⁶ *Ibid.*

⁸⁵⁷ *Ibid.*

⁸⁵⁸ *Ibid.*

fait qu'un contrôle de notre pensée. Le média est utilisé comme une arme à double tranchant, aussi ludique qu'angoissante, car elle questionne notre désir de croire en ces conventions. Les dogmes narratifs du cinéma industriel sont mis en pièces à travers une apologie du matériau *plastique* aux potentialités infinies, qui va bien au-delà d'un simple prolongement du cinéma analogique auquel on le cantonne le plus souvent.

Pour revenir et poursuivre le lien établi avec Narcisse, Dominique Païni note une parenté entre « *ombre et image réfléchie* [dans le terme latin] *umbra* (...) [qui] *design[e] l'un comme l'autre*. »⁸⁵⁹ La remarque fait penser au film de Hénon où le *miroitement* de la texture grise du pixel devient un « *immatériel* [qui] *se fait liquide et reflets, sorte de retour à la confusion sémantique de Narcisse*. »⁸⁶⁰ Païni cite et détaille le mythe du même nom :

« Ô ! *Que ne puis-je me séparer de notre corps* », dit le Narcisse d'Ovide, soulignant par ce « notre » pluriel, la dépendance absolue du corps et de son reflet. L'ombre relève à la fois d'une instance projetante et d'une instance introspectante, autrement dit d'une recherche des ombres en soi (...).⁸⁶¹ ;

dont on retrouve une certaine homologie dans le film de Hénon.

Exégèse de la surproduction de Cameron, ce film poursuit l'apologie faite par les romantiques allemands de la forme brève. Revenons au « trait d'esprit génial », au *witz*.⁸⁶² Ce « deuxième » *Titanic* fonctionne comme un *apophtegme*. Il devient un résumé lapidaire de toute une théorie et fait donc une apologie du fragmentaire. À travers ce processus de dévoilement, cette plaisanterie formelle, l'œuvre met à jour le simulacre du film d'origine : elle joue la carte du mineur et même de façon littérale du grotesque pour révoquer cet art cinématographique dit *Majeur*.

⁸⁵⁹ Dominique PAÏNI, *L'Attrait de l'ombre*, op. cit., p. 7.

⁸⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁸⁶¹ *Ibid.*, p. 58.

⁸⁶² Voir à ce sujet : Olivier SCHEFFER, « Fragments et totalité » in, *Semences, Œuvres philosophiques de Novalis*, tome II, Paris, Allia, 2004, pp. 10-14.

- Satyagraha de Jacques Perconte⁸⁶³

Le réalisme n'est qu'un *code*. Le travail de Jacques Perconte poursuit cette question des normes et de ses leurre avec le réel. À partir d'images 16 mm. noir et blanc récupérées sur internet, le cinéaste fait apparaître la matière numérique éminemment colorée de la « toile ». Cet intermédiaire mis à nu crée, d'un point de vue figuratif, une image « irréaliste ». L'artiste « *remet en cause les codes et les usages des langages informatiques.* »⁸⁶⁴ Son film *Satyagraha* narre de façon réflexive une histoire politique du cinéma qui s'étend aujourd'hui à toute image en mouvement.

Le film est dédié à Joachim Gatti, à l'appel immédiat de Nicole Brenez à la suite de ce qu'on a appelé « les événements de Montreuil » du 8 juillet 2009. Ce « manifeste visuel » répond à un événement politique. Comment Jacques Perconte réfléchit-il dans son film au devenir de la notion de création en art et comment cet art fait-il écho à des événements politiques ?

L'artiste focalise sa pratique artistique sur un montage en dialogue polyphonique et polysémique avec les œuvres d'origine, qui sont des séquences de pellicule 16 mm. noir et blanc, représentant pour la plupart des manifestations pour l'indépendance de l'Inde avant l'assassinat de Gandhi. Ces plans de nature « journalistique » proviennent des archives de la *Gandhi Serve Foundation*. L'artiste les a récupérés sur internet en les important sur un banc de montage virtuel sans passer par le « refilmage ».

À travers cette « récupération », Perconte fait apparaître une colorimétrie inattendue et rappelle que les plans en noir et blanc en numérique n'existent pas. Cette difficulté inhérente au média d'obtenir un « vrai » noir et blanc devient l'enjeu créateur du film. À ce travail particulier de « colorisation », le cinéaste associe une pratique de compression des images qu'il pousse à son maximum. L'image n'est « pas la plus nette possible », mais « la plus condensée possible ». « *Des bugs surgissent et sont*

⁸⁶³ Cette sous-partie a eu comme origine la communication suivante : Gabrielle REINER, « *Satyagraha* de Jacques Perconte : du *found footage* comme outil d'élaboration d'une plasticité critique des images en mouvement », communication dans le cadre de la journée d'étude *Créer sans nouveauté : l'art et la politique aujourd'hui*, Florian Gaité et Pauline Colonna d'Istria (dir.), Université de Paris X, Paris, 14, 28 mars et 11 avril 2011.

⁸⁶⁴ Nicole BRENEZ, « L'Objection visuelle » in, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit., p. 21.

sublimés »⁸⁶⁵, explique-t-il. Les images se mélangent entre elles et tissent de nouvelles impressions allant jusqu'à faire apparaître la matière numérique, le pixel, au détriment de la représentation figurative. Figure et texture s'emmêlent. Le chromatisme déborde, la figuration est dépassée pour révéler un média polychrome.

La « polychromie » des images associées à cette pratique du *bug* débouche sur une crise perceptive. Si l'œuvre se construit à partir de l'ancien, cet « ancien » est aussi « relu » pour y insuffler un souffle de vie inédit : ces images réaffirment l'engagement de Gandhi comme ultra-actuel. La critique politique dialogue avec celle du conditionnement optique, emblématiques l'une et l'autre de « l'esclavage capitaliste » rappelant que le cinéma est un média dominé par la société... Perconte s'interroge : « *Que sont devenues les valeurs de Gandhi aujourd'hui ? Quel monde voulons-nous construire ?* »⁸⁶⁶ L'auteur invite à ne pas oublier les préceptes de cet homme autant dirigeant politique que philosophe.

La « relecture » critique du passé devient enjeu esthétique et politique. Le potentiel *plastique* de la répétition est multiple et induit une catharsis méditative.

L'art est-il impuissant face à la politique ? Perconte affirme le contraire en proposant de suivre les théories de Gandhi sur la non-violence. Le cinéaste s'explique : « *Ce film ne donne pas de leçon, il n'explique pas, il ouvre un espace sensible et y glisse la question.* »⁸⁶⁷ Ce qui justifie aussi le titre de l'œuvre : *satyagraha* signifiant « étreinte de la vérité »⁸⁶⁸, principe de non-violence par la « désobéissance civile » prôné par Gandhi.

Un croisement se tisse entre engagement politique, social et plus largement humain à travers une œuvre d'art qui interpelle. Face à l'indécision dominante et au choc du réel, le film se présente comme réflexif : il évoque l'explosion de la violence policière, l'indécision face à de telles tragédies. L'œuvre interroge le devenir de manière multiple : le devenir des idéaux de Gandhi, leur représentation par les médias de l'époque tout comme le devenir de ces images chez le spectateur (en attaquant une

⁸⁶⁵ Jacques PERCONTE, « Notes sur *Satyagraha* » in, *Images, notes et mouvements (blog du cinéaste)*. [En ligne], URL : <<http://www.technart.net/Satyagraha>>

⁸⁶⁶ *Ibid.*

⁸⁶⁷ *Ibid.*

⁸⁶⁸ Du sanskrit, सत्याग्रह, *satya* signifiant vérité et *agraha*, saisie. (Cf. *Ibid.*)

perception passive). C'est pourquoi le cinéaste a choisi de finir son film sur une citation de Gandhi qui résume sa proposition d'un art politique : « Soyez le changement que vous voulez voir dans le monde. »

La pratique individualiste devient un engagement emblématique. L'œuvre élaborée au sein du Collectif *Outrage et Rébellion* est loin de l'« épuisement formel » et de l'impuissance dans l'action des artistes révolutionnaires⁸⁶⁹ ; il s'agit ici d'une démarche transversale, aussi épanouissante que positive.

⁸⁶⁹ Tel le cinéaste Holger Meins, choisissant la clandestinité, devenant membre de la Fraction Armée Rouge (RAF) et abandonnant la création artistique pour mourir dans la prison de Wittlich des suites d'une grève de la faim à trente-trois ans à peine...

C) CHAIRS PLASTIQUES⁸⁷⁰

Pour terminer cette partie traitant du renouvellement du noir et blanc dans le cinéma dit expérimental, nous allons étudier trois films d'un même artiste. Siegfried A. Fruhauf « réinterroge [ainsi] le format des images »⁸⁷¹ et la question de la standardisation des figures de façon transversale puisqu'il ne privilégie pas un média par rapport à un autre.

L'analyse de *Frontale*, *Night Sweat* et *Ground Control* va permettre de faire une sorte de bilan de ce premier chapitre. Ces trois opus sont autant de cas symptomatiques d'une ré-volution des médias au cinéma. *Frontale* est un travail en 35 mm., *Night Sweat* en Hi-8 et *Ground Control* en numérique.

Nous approfondirons grâce à cette approche transversale la notion fort complexe de plasticité. En effet, des noir et blanc plastiques affichent le choix du créateur de déminer une histoire des formes narratives au cinéma. Le cinéaste propose une lecture suggestive de l'explosion des formes à une expérience de *cinéaplastie*. Nous allons voir que dans ces trois films, un noir et blanc remet en cause une prétendue évolution figurative au cinéma.⁸⁷²

⁸⁷⁰ Cette sous-partie a eu comme origine la communication et l'article suivants : Gabrielle REINER, « Le cinéma *plastique* de Siegfried Fruhauf », communication dans le cadre du colloque « L'Explosion en point de mire / Die Explosion vor Augen », Cité Internationale Universitaire de Paris, 3-4 Juin 2011. Publication dans Georges Felten, Susanne Götze an Guillaume Plas (her.), *Die Explosion vor Augen : L'explosion en point de mire*, Königshausen & Neumann, Berlin, pp. 97-113.

⁸⁷¹ Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental » in, *Limite(s) du montage*, op. cit., p. 59.

⁸⁷² En terminant sur ce cinéaste, la boucle est bouclée puisqu'il fut l'élève de Peter Tscherkassky dont nous avons étudié le film *Outer space*.

- **Explosions figuratives et noir et blanc plastiques**

Frontale est composé de plans de *found footage* (Fruhauf prélève des prises de vues de vieux films 16 mm de sa collection personnelle). L'artiste a varié les tirages contacts et a gonflé le résultat final en 35 mm. Il « court-circuite »⁸⁷³ ainsi diverses séquences qu'il aime. Deux visages se rapprochent l'un de l'autre tout en se démultipliant à l'image, les variations disparaissant pour revenir immédiatement. Des voitures explosent contre un mur. Les deux séries d'actions semblent se superposer, obturant de noir certaines figures, donnant parfois le sentiment d'instaurer un duel de primauté perceptive.

Le spectateur pense d'abord que les visages sont ceux des conducteurs des voitures accidentées, mais ce n'est qu'un couple qui s'embrasse. Ce baiser fait disparaître toutes les surimpressions. Le montage non-linéaire permet d'établir une analogie entre l'émoi provoqué par un baiser et celui de l'explosion des voitures. Cependant un plan final présentant un homme venant briser le pare-brise d'un véhicule nous replonge dans le doute. Le plan subjectif impose la place du conducteur. L'impact devant faire exploser la vitre de la voiture n'a pas lieu et cède la place au noir de la fin. Fruhauf joue de l'empathie du spectateur, qu'il intègre à la scène comme victime potentielle. Notre indécision devient affective face à ce dernier plan ambivalent. Serait-ce la réaction d'un fâcheux jaloux du couple ? L'interprétation est bien trop simple, elle reste ouverte, comme le film du cinéaste, dans son entièreté. La figuration est troublée par ce travail d'empilement de plans. Le public subit une attaque « *de front* »⁸⁷⁴ ainsi que l'indique le titre. Il fait ainsi l'expérience de l'équivoque : sa raison cède la place à la sensation, l'affirmation à la suggestion. Fruhauf s'explique : « *À travers ce procédé, les scènes perdent leur cohérence originelle.* »⁸⁷⁵ Les photogrammes s'affichent. Perforations ou pistes-son manifestent leur présence. L'explosion se scénarise visuellement.⁸⁷⁶ La représentation et son support s'entremêlent. Une « cohérence

⁸⁷³ Correspondance S. A. Fruhauf / G. Reiner, le 1^{er} juin 2011.

⁸⁷⁴ Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Frontal » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/frontal/582305>>

⁸⁷⁵ Correspondance S. A. Fruhauf / G. Reiner, op. cit.

⁸⁷⁶ Ainsi, « *les aventures matérielles de la pellicule (...) doublure impensée du récit v[ien]nent tout à coup au premier plan.* » (Jacques AUMONT, *L'Attrait de la lumière*, op. cit., p. 23.)

originelle » qui se veut réaliste transparaît de façon inédite. Ce décadreage littéral de la figuration interroge un hors-champ : celui de l'illusion d'optique d'un cinéma narratif.

Night Sweat présente un ciel bleu-violet qui « grésille » et une lointaine forêt en épure. Puis une séquence laisse entrevoir un espace boisé, où des éclairs semblent illuminer par intermittence des arbres et teindre les images de violet. Ces plans partiellement figuratifs, car étouffés aux trois quarts d'obscurité, alternent avec des plans totalement noirs. Ils surgissent lors de très brefs instants de la pénombre dominante tels les flashes d'un éclair. Enfin, une image finale de planète à la forme « tremblante » dans un gris « décoloré », semble naître de ce chaos passé en traversant très lentement le cadre. Le spectateur tente automatiquement de lier ces trois séquences entre elles pour former la trame d'un récit. Il pense immédiatement à la tension avant la tempête, à son déchaînement, puis à une accalmie.

La médiocrité de la résolution s'impose comme élément de composition du récit. Pourtant, les prises de vues ont été effectuées sans un concept qui leur aurait servi de structure. Fruhauf décide juste d'explorer la possibilité de « *capturer* »⁸⁷⁷ la nuit grâce à un média qui fonctionne avec la lumière. Paradoxe qui impose à sa caméra des situations où l'éclairage est extrêmement faible. Le cinéaste obtient ainsi différentes prises de vues nocturnes qui révèlent une texture inattendue, telle une « *sueur nocturne* »⁸⁷⁸ se déposant sur les éléments filmés. « *La caméra a sa propre interprétation de l'obscurité.* »⁸⁷⁹, énonce l'artiste. La présence de la texture Hi-8, « débusquée » par un manque de lumière, met en difficulté la représentation. Le cinéaste sous-entend ainsi que l'outil n'est pas l'homme : le film obtenu est le résultat d'une interaction entre la vision humaine et une technique, ce que les normes réalistes dominantes tendent à faire oublier. D'autant que le film est présenté dans un format hybride en 35 mm. : le cinéaste ne pouvait pas le montrer dans son support original, les outils pour sa projection ayant disparu. Le Hi-8 étant une « évolution » du Super 8, mais et aussi un outil vidéographique, le transférer sur pellicule permet à Fruhauf d'insister sur l'origine *analogique* souvent oubliée du média vidéo.

⁸⁷⁷ Correspondance S. A. Fruhauf / G. Reiner, *op. cit.*

⁸⁷⁸ Cf. COLLECTIF, « Entrée : Night Sweat » in, *Linguee, op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=Night+Sweat+>>

⁸⁷⁹ Correspondance S. A. Fruhauf / G. Reiner, *op. cit.*

Enfin, dans *Ground Control*, l'auteur a filmé les corps noirs de fourmis grouillant sur sa table lumineuse, ce qui a donné naissance à des images à contre-jour. Certains insectes sont morts lors du tournage, l'artiste les a scannés et a élaboré ensuite un travail d'animation image par image. Les insectes noirs sur « matière » blanche basculent en négatif. Devenus blancs sur une texture noire, ils imposent une bidimensionnalité qui s'auto-désigne comme telle. Celle-ci est accentuée par la bichromie et les variations d'échelle inattendues des insectes, qui par moments se transforment en monstres géants, avant de disparaître dans un faux raccord. Les animaux semblent être à la merci de la « neige » numérique et finissent par exploser et se noyer dans le « bruit » de l'image... L'anéantissement supposé des fourmis suggère une mise à mort de figures cinématographiques stables au bénéfice du support. Une partie du dispositif technique prend donc partiellement figure et devient objet du récit, tandis que les « formes » sont absorbées par cette « matière », résultat d'une prise de vue au-delà de la limite des capteurs de la caméra numérique.⁸⁸⁰

Devenus de pures matières premières, les plans de ces trois films sont manipulés et détournés de façon éminemment transgressive. Ces médias expriment autant leur capacité à composer et représenter un espace figuratif, que leur capacité à le détruire. Fruhauf questionne le cinéma en conférant un enjeu *plastique* à l'image. C'est pourquoi on peut dire que les créations de l'artiste relèvent plus de l'acte de *plastein* que de *graphie*. En ce sens, il y a déplacement d'intérêt de l'évolution chronologique des événements vers l'évolution spatiale des formes. Ce changement pourrait s'éclairer par le concept de *plasticité*, dont Catherine Malabou précise que :

(...) deux limites extrêmes bornent son extension : la réception et la prise de forme d'un côté (est dit *plastique*, en effet, ce qui est susceptible de donner comme de recevoir la forme), l'explosion de toute forme de l'autre (*plastic* et *plasticage*) [et que] ce qui fait vœu de concept est très précisément le double mouvement, contradictoire et pourtant indissociable, de surgissement et d'anéantissement de la forme. Cet entre-deux décide du destin philosophique de la *plasticité*.⁸⁸¹

⁸⁸⁰ Lorsque le niveau de lumière est trop élevé pour le capteur de la caméra, certains blancs sont comme « brûlés » ; de même et pour des raisons identiques, le manque de lumière se manifeste par des noirs qui se brouillent, se creusent et scintillent de gris, comme nous l'avons indiqué à propos du film de Xavier Christiaens.

⁸⁸¹ Catherine MALABOU, « Ouverture : Le vœu de plasticité » in, *Plasticité*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2000, p. 8.

Le cinéaste métaphorise donc la poétique de l'explosion de manière *plastique* : ses films travaillent la possibilité de l'anéantissement comme origine créatrice. Toujours selon Catherine Malabou :

La *plasticité* caractérise la relation de la substance à ses accidents. Or le mot grec (...) qui a formé accident, vient (...) [à la fois de] découler de et [d'] arriver. Il désigne ainsi la suite au double sens de la conséquence – suite logique – et de l'événement – suite chronologique. L'auto-détermination est donc la relation de la substance avec ce qui arrive.⁸⁸²

Le chaos devient autant objet de fascination subjective qu'objet d'analyse de l'origine et de la fin de la figuration. Une dialectique s'installe entre représentation et texture « abstraite ». C'est cette tension entre impression et réel, entre « illusion d'optique » et matière « bien réelle » des images, qui intéresse le cinéaste. Au-delà de l'événement brut et de l'allégorie, ce cinéma est, d'un point de vue théorique, explosif : le cinéaste « anéantit » les dogmes narratifs hérités du cinéma classique pour élaborer des méta-œuvres qui sous-tendent une pluralité de possibilités en devenir. L'« accident » induit au moment de la réalisation se convertit en « événement » créateur.

Un rapport à l'identique s'opère non plus par rapport à des figures, mais par rapport à une homochromie : ce n'est plus la forme qui enferme des couleurs, mais des couleurs qui décentrent les formes. Si on s'émancipe d'une logique figurative dominante induite par les techniques cinématographiques, on pourrait se demander si l'homme est capable de voir ce qui l'entoure de manière achromatique. La réponse est affirmative quand l'éclairage qui l'entoure est trop faible ou trop fort, brouillant les figures, comme en pleine nuit ou à contre-jour.

Reconsidérons *Ground Control*. Très contrastées, toutes ces prises de vues créent un noir et blanc inattendu à partir d'images numériques originellement en couleurs. Certes, l'être humain ne voit pas de figures précises en noir et blanc ; cependant ce postulat, s'il est exact, condense une approche sclérosante du réel. Nous pouvons percevoir des formes en noir et blanc ; mais ces formes sont moins nettes, moins précises. Si l'éclairage est trop violent ou trop faible, le noir et le blanc apparaissent et viennent mordre les figures, qui se déforment et perdent leurs détails. Un noir et blanc,

⁸⁸² *Id.*, *L'avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, Paris, Vrin, 1996, p. 27.

incertain d'une manière perceptive, est aussi réaliste que des couleurs spectrales. La vision est trouble, mais plausible pour l'œil humain. Cette expérience est aussi au cœur de la bichromie de *Night Sweat*, à l'origine de prises de vues dans la pénombre, et de *Frontale*, où le choix de la pellicule noir et blanc *high contrast*⁸⁸³ et le remontage plus qu'apparent des plans déstabilisent la distinction des figures.

Ce qui mène à la conclusion que le cinéma narratif est basé sur un éclairage tempéré. Il n'explore qu'un champ très réduit des possibilités d'éclairage. Aller à l'encontre de cette règle reviendrait à déstabiliser les normes réalistes. Cela sous-tendrait d'autre part que filmer en noir et blanc des figures perceptibles serait autant un anachronisme qu'une aberration perceptive. Fruhauf affirme que travailler un noir et blanc informe est bien plus en accord avec la perception humaine que ce que voudraient faire croire les techniques cinématographiques. Ce devenir informe est donné comme une approche possible d'un réel fuyant, où le noir et blanc, ou son équivalence, apparaît bien plus réel que réaliste.

À travers « l'évolution » des médias cinématographiques, le noir et blanc devient un enjeu perceptif et non plus une spécificité technique. Le média numérique ne donne pas le choix entre couleur et noir et blanc, comme le propose encore l'argentique. Pourtant, à partir d'une image en couleurs, Fruhauf avec *Ground Control* renoue avec une expérience physique en présentant un noir et blanc à l'origine d'un éclairage particulier. Le cinéaste propose ainsi une perception du monde subjective et relative. Nous passons d'un noir et blanc idéal à un noir et blanc sublimé. Ce n'est plus le support qui en fait état, mais le rapport à la vision de l'observateur qui le décide.

⁸⁸³ Pellicule au noir et blanc très contrasté au point de ne pas laisser de variations de gris intermédiaires entre les deux couleurs.

**- D'une lecture suggestive de l'explosion
à une expérience de cinéplastie**

Dans les trois films de Fruhauf, le noir et blanc ou une bichromie dominante inquiètent la lisibilité des figures. Le clair-obscur, le contre-jour, la sur- ou la sous-exposition, élaborés à la prise de vue et (ou) en laboratoire, brouillent la lecture des formes. Si l'identification visuelle à des figures stables s'avère impossible, nous allons voir que la bande-son ne permet pas une meilleure compréhension et, au contraire, amplifie le processus d'explosion des figures déjà opérant à l'image. L'expérience d'une vision « achromatique » trouble déteint sur le son qui renforce le décentrement figuratif attesté à l'image.

Le travail sonore de *Frontale a* été composé par Martin Greunz, qui devait, selon le cinéaste, « *suivre la dynamique de ces images.* »⁸⁸⁴ L'écoute en est stridente, ce qui redouble un sentiment d'indécision constant de la part du spectateur. Cependant, si la linéarité des figures visuelles et sonores semble perdue, le montage vertical est, lui, synchrone comme dans les deux autres opus étudiés ici. Les rythmes souvent très saccadés donnent l'impression que la bande-son va par moments jusqu'à imposer des effets stroboscopiques (des *flickers*) à certaines séquences. La cadence des plans et leur incohérence croissante tout au long du court-métrage empêchent de percevoir, tant optiquement qu'acoustiquement, les figures de manière continue et confortable, et cela de façon exponentielle. L'expérience optique de l'explosion faite à l'image se sonorise. Visuellement et auditivement, le film s'inscrit dans le registre du ressenti et non dans celui de la pure illustration.

Dans *Night Sweat*, le tempo des trois séquences pousse le spectateur vers l'explication rationnelle d'une calamité climatique et réhabilite le montage de faux raccords et de figures précaires, à l'opposé d'un cinéma commercial dominé par la volonté de faire oublier le support au profit du contenu. Le récit linéaire s'éclipse dans tous les sens du vocable pour épouser un événement climatique. La matière suggère ce

⁸⁸⁴ Correspondance S. A. Fruhauf / G. Reiner, *op. cit.*

bouleversement temporel : la chronologie s'élude pour rendre compte du déchaînement météorologique.⁸⁸⁵

Le temps se rebelle, ne présente plus les périodicités attendues : l'image adopte un rythme variable trop lent, rappelant que le cinéma n'est qu'une suite d'images fixes ou, à l'inverse, trop rapides, dénaturant là encore l'illusion d'une continuité perceptive. L'envers de la figuration, sa texture, remet également en cause toute approche globale au cœur de chaque image. Le malaise lié à ces images en mouvement qui s'écartent de notre désir de figuration n'exprime que notre désir de contrôler le monde.

Ground Control, justement, est accompagné de sons élaborés à l'aide d'instruments de synthèse évoquant le chuintement d'une télévision mal réglée. Fruhauf synchronise ensuite ce travail sonore avec le mouvement qu'il a choisi pour ses fourmis sur le banc de montage virtuel Final Cut Express. La matière joue un rôle figuratif et les figures visuelles et sonores renvoient au terme populaire (en tout cas en français) de « fourmillement », fourmillement faisant écho à son tour à la texture numérique.⁸⁸⁶ L'aspect brouillé des insectes permet de présenter l'explosion autant comme destruction que comme décomposition et donc d'approcher cette notion de façon métaphorique et physique sans jamais la représenter.

Deux approches du noir et blanc cohabitent : celle d'une perception trouble d'un point de vue optique évoque l'expérience d'un premier noir et blanc subjectif qui fait référence, quant à lui, à tout un hors-champ de la narration cinématographique. Il s'« affiche » à l'image et élargit un dialogue avec l'invisible au sens large du terme. Pour élaborer, d'un point de vue physique, des noir et blanc réalistes, ce n'est pas le choix du matériau qui importe, mais la *manière* dont il est traité. L'œuvre n'est pas le témoignage d'un Réel en soi, mais celui d'un point de vue singulier sur celui-ci. Le point de vue informe en tant qu'expérience perceptive du noir et blanc renvoie philosophiquement parlant au fait que le cinéaste propose une vision subjective du

⁸⁸⁵ Puisqu'à la fin du film un astre apparaît, ne peut-on pas se demander, à suite de Victor Hugo, si « *La lune comme dit Othello, vient de passer trop près de la terre* » ? (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, op. cit., p. 49.)

⁸⁸⁶ Le terme caractérisant aussi de manière familière les scintillements que produisent les noirs, témoins de la difficulté pour l'outil numérique de filmer en basse lumière comme nous l'avons vu à propos du *Goût du Koumiz* de Xavier Christiaens.

monde forcément parcellaire. Ce regard singulier englobe le matériau utilisé. En prenant « figure », comme dans *Frontale*, l'artiste remet en cause un réalisme de surface pour faire transparaître la réalité physique du média, c'est-à-dire la texture employée. Il atteste aussi le fait que les outils cinématographiques censurent une vision non figurative. En travaillant à rebours d'une illusion d'optique, ces films imposent un point de vue singulier et donc des pratiques singulières. Le cinéma est un exercice physique. Par delà le fait de ne pas voir ce qui est filmé au moment de la prise de vue, le travail principal en laboratoire impose aussi un décentrement figuratif au profit d'une activité manuelle. Le noir et blanc attesterait ainsi de la dimension « occulte » de ces images : celle de la présence humaine originelle. L'aspect caché est à prendre au propre comme au figuré.⁸⁸⁷

C'est à partir de son média que chaque film trouve sa « cohérence ».⁸⁸⁸ Revenons au titre, *Ground Control*, qui signifie : « *contrôle au sol* »⁸⁸⁹. Ce contrôle, au regard du film, n'a pas l'air « réussi » d'un point de vue traditionnel. Il faudrait certainement interpréter le titre de manière détournée comme célébration singulière

⁸⁸⁷ Les films de Fruhauf interrogent l'« envers du décor » du réalisme cinématographique qui est d'abord la matière à l'origine de la figuration.

⁸⁸⁸ On pourrait aussi parler de *décohérence*. Dans ces films, la matière à l'origine de la figuration cohabite avec une figure pérenne. Cela évoque la relation ambiguë entre physique biologique et physique quantique. Le rapport biologique induit la mort au contraire de celui en physique : d'où, en physique quantique, la possibilité d'énoncer que « le chat de Schrödinger » selon le théorème du même nom, est en même temps vivant et mort. La cohabitation est impossible dans notre univers biologique, mais possible dans le domaine de la physique quantique. Osons le même parallèle avec le cinéma narratif et le cinéma dit expérimental. Le cinéma expérimental serait alors un cinéma « quantique » au regard du cinéma narratif. Dans le cinéma expérimental, la cohabitation entre émulsion non « exposée » et image figurative est possible, comme bien d'autres relations inenvisageables dans l'univers narratif basé sur une chronologie empêchant un état antérieur ou postérieur de persister avec celui de la figuration. L'interférence permettrait d'élargir et de réfléchir sur les mécanismes de la narration comme la physique quantique réfléchit indirectement sur notre univers. Les physiciens parlent de *décohérence*, notion qui paraît pouvoir s'appliquer aux linéarités disjointes ces films. Cette *décohérence* se présente par la superposition d'au minimum deux phases narratives. La situation dite classique en physique serait, au cinéma, celle d'un film narratif. Dans un cinéma para-narratif, elle viendrait à être brouillée par d'autres phases de ces figurations. Cette démarche itérative déjoue tout cycle identique. Jacques Aumont parle d'« un type de préoccupation jusqu'à présent réservé à un autre cinéma, celui des poètes de l'image œuvrant dans l'"expérimental" : mettre en avant non seulement l'instance narrative, mais les avatars matériels de la pellicule. » (Jacques AUMONT, *L'attrait de la lumière*, op. cit., p. 23.) Poésie et Physique se feraient écho. Si « être conscient, c'est construire du sens » selon Lionel Naccache, un sens est à attribuer aux « explorations des propriétés spécifiques de la pellicule comme matière » (Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in, *Limite(s) du montage*, op. cit., p. 59.) à la chimie de l'émulsion et au matériau numérique.

⁸⁸⁹ Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Ground Control » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/ground_control/584677>

d'une « maîtrise » du chaos par le cinéaste...⁸⁹⁰ L'explosion visuelle s'accorde avec le rejet de toute harmonie acoustique (pensons aussi aux cris inquiétants pendant la deuxième séquence de *Night Sweat*), emportant le spectateur vers un ressenti de l'explosion. L'expérience de l'explosion devient affective.

Pourtant, s'il guide le spectateur désorienté, le travail sonore induit néanmoins du drame là où il n'y en a peut-être pas. Fruhauf se joue des anticipations du spectateur et de son désir d'explications, tant dans son rapport aux images qu'aux sons. Précisons que *Night Sweat* fut à l'origine une performance live où les images du futur film de Fruhauf furent présentées avec une composition créée de manière autonome par Jürgen Gruber. Cette présentation publique fit réaliser à l'artiste que « *les trois parties de Night Sweat formaient un film parfait.* »⁸⁹¹ Le son, en servant de support au travail d'interprétation du spectateur, peut-il devenir une fausse piste ? La question est trop simple. Il faudrait plutôt dire que le cinéaste, premier spectateur de son œuvre, la redécouvre au moment de sa projection finale. Ces figures disséquées tant visuellement qu'auditivement instaurent un espace-temps ouvert : celui de la transversalité du fortuit.

On pourrait donc autant parler de noir et blanc optiques que de noir et blanc sonores (dans la mesure où l'écoute ne rendrait pas compte d'une figure sémantique stable.)

Notre cerveau supporte mal l'incertitude. Le spectateur compense en imaginant une histoire pour « justifier » ce manque perceptif, qui doit trouver une explication. Pour pallier ces figures, qui débordent de leur « cadre » narratif attendu, et ces couleurs, qui font se confondre corps et décor, nous ne pouvons qu'imaginer un cataclysme, un accident ; cela évite d'admettre un flottement de sens, de plus en plus impensable dans le cinéma actuel. Là encore, l'explosion des formes fournit un sujet thématique et

⁸⁹⁰ La « neige » visuelle et sonore présente dans *Ground Control* et la présence dans le même film d'une antenne parabolique qui transparait par moment font, là encore, s'entremêler forme et texture. L'objet est un rappel de la réception possible par ondes du média numérique et atteste clairement du référent télévisuel « attendu » à l'image. Référence *critique* et manifeste. La vidéo analogique (avant qu'elle ne devienne numérique) est historiquement le résultat de la miniaturisation des outils télévisuels. Notre rapport au monde, à travers le réalisme, se surimpressionne sur celui de la télévision... Or l'image n'est pas le Réel, mais une représentation normée de celui-ci. L'exemple quelque peu trivial des encarts publicitaires qui annoncent fièrement, notamment dans la presse écrite, « Vu à la télévision » comme gage de garantie de véracité des mérites annoncés de la marchandise, est symptomatique de notre conditionnement...

⁸⁹¹ Correspondance S. A. Fruhauf / G. Reiner, *op. cit.*

analytique à la représentation réaliste et à notre attrait persistant pour un cinéma narratif. En devenant *plastique*, celui-ci s'ouvre à toutes les interprétations et invite à ne pas réduire l'expérience d'un film à une explication rationnelle.

Les courts-métrages de Fruhauf renouent ainsi avec la *cinéplastie* défendue en son temps par Élie Faure, qui, « *tend et tendra chaque jour davantage à se rapprocher de la musique. De la danse aussi.* »⁸⁹² Ce que le réalisateur prend en compte. La bande-son élaborée dans un second temps est dissociée des images et les colorise autrement. La manière de raconter une histoire en est immédiatement altérée. Il n'y a pas de paroles. Seul le titre des films fait office de signifiant. La musique devient bruit, le bruit prend en charge le sens du film, qui devient affectif avant tout. Ne renvoyant pas à un signifiant précis, le travail sonore est aussi *plastique*.

Élie Faure affirme qu'il croit « *toujours d'ailleurs, que le cinéma nous atteint par l'intermédiaire de la vue* »⁸⁹³ et que « *[l]a trame sentimentale ne doit être que le squelette de l'organisme autonome représenté par le film. Il faut qu'elle serpente dans la durée sous le drame plastique comme une arabesque circule dans l'espace pour ordonner un tableau.* »⁸⁹⁴ La *plasticité* de ces films permet d'exprimer le refus d'une narration simpliste et continue. Le « *plasticage* » de narrations réalistes est donc à l'origine d'une *plasticité* inattendue. Le cinéaste précise : « *Dans mes adaptations, j'essaie de révéler un sens caché.* »⁸⁹⁵ Ce sens caché ne rappellerait-il pas que le cinématographe n'est qu'une représentation, une illusion du monde à la puissance immersive périlleuse, mais aussi l'expression d'une création subjective à appréhender par le spectateur tout aussi personnellement ?

Conférer une *plasticité* au noir et blanc interroge autant sur un chromatisme défigurant les figures, visuelles ou auditives, que sur une bichromie créatrice à partir de la ruine de la figuration. Puisque l'usage *plastique* de ces bichromies permet de créer des films « *explosifs* », c'est ce retour au noir et blanc qui serait source d'expérimentation et de renouveau de l'acte créateur. En mettant en péril les figures,

⁸⁹² Élie FAURE, « De la cinéplastie » in, *Histoire de l'art, tome III, op. cit.*, p. 520.

⁸⁹³ *Id.*, « Introduction à la mystique du cinéma », *ibid.*, p. 489.

⁸⁹⁴ *Id.*, « De la cinéplastie », *ibid.*, p. 523.

⁸⁹⁵ Correspondance S. A. Fruhauf / G. Reiner, *op. cit.*

Fruhauf expérimente le cinéma au sens étymologique du terme. Son œuvre adopte la logique de l'essai : la tentative d'une autre possibilité se présente comme proposition radicale. L'œuvre fait l'apologie de l'accident comme source créatrice de noir et blanc « élargis » (comme on parle de « cinéma élargi »). L'aspect « noir et blanc » déteint sur le son, tout comme le geste créateur du cinéaste déstabilise la forme narrative attendue à l'image et contamine de manière affective sa lecture. Ces « doubles » noir et blanc (visuels et sonores) attestent de la réception des images en général.

Le cinéaste fait ainsi la critique générale de notre rapport au récit. Au générique d'un film de fiction, on voit de plus en plus souvent indiqué « basé sur une histoire vraie ». Embryon de phrase ayant la même fonction anesthésiante pour nous annoncer que l'œuvre est une illusion, tout en sous-entendant que certains éléments seraient peut-être réels : les termes de fiction et de documentaire se rencontrent et annulent leurs distinctions par trop manichéennes et naïves. La figure écrite de l'histoire, qu'elle soit individuelle ou collective, est à l'origine de la figuration optique ou auditive, l'une et l'autre filtrées par l'homme et donc bien éloignées d'une prétendue perception immanente du monde.

Fruhauf prend en charge, plus largement et de façon directe, la question de la pudeur, dans un monde où un cinéma ultra-réaliste industriel domine en imposant une impudeur généralisée : le choix d'adopter comme norme des figures éclairées de manière zénithale, où toutes les couleurs spectrales sont perceptibles, sous-entend que l'on a tout vu. Le « tout vu » sous-entend aussi le « tout dit », car le cinéma parlant propose aujourd'hui des sons clairs et distincts, dominés par le langage, qui est là pour pallier l'incertitude, puisqu'il suggère aussi des images. Toute incertitude serait à appréhender comme un manque de vraisemblance et surtout de vérité. Le film devient message univoque.⁸⁹⁶

A contrario, les films du cinéaste autrichien peuvent être vus comme l'expression d'« énoncés paradoxaux », le spectateur devenant exégète du film, tout comme l'a été le cinéaste avant lui. L'expérience de ces œuvres se joue au moment de

⁸⁹⁶ L'univocité s'ajoute à l'impudeur et la renforce.

leur réception. L'opération peut s'apparenter à la cristallisation amoureuse décrite par Stendhal, mais élargie aux affects en général. La stratification des sens multiples fait chavirer un récit attendu en emportant avec elle les émotions. L'œuvre a une fonction autant « spirite » que cathartique.

Ces films sont doubles : hantés par leur passé et par les récits qui s'enchevêtrent, ils s'actualisent dans le présent de leur projection. Si l'œuvre tresse les possibles, le thème du double renvoie à l'anamorphose qui serait celle d'une narration classique. L'accident instaure d'autres manières de créer. Le cinéma se regarde lui-même, leurre du réel et « usine à rêves », deux voies contradictoires qui suggèrent une vision du réalisme écartelée entre vraisemblance et peur de la contingence. Angel Quintana rappelle que « *l'institutionnalisation de Hollywood comme paradis de la fiction classique fit disparaître le cinéma d'improvisation et d'ébauche, le remplaçant par un cinéma de la narration.* »⁸⁹⁷

Expérimenter n'intéresse pas le cinéma industriel qui, aujourd'hui encore, repose sur les normes narratives du cinéma classique. L'expérimentation « menace » celui-ci, ou du moins l'interroge. Élaborés en solitaire ou avec quelques comparses, les films de Fruhauf défendent ainsi une démarche artisanale contre une logique industrielle.

La prise en main des normes cinématographiques, au propre et au figuré, chamboule toute hiérarchie entre figure et texture, linéarité et répétition. Remodelé et réinterrogé en tant que texture, le processus se confond avec la finalité de l'œuvre. Le film n'a plus d'origine fixe ni d'aboutissement. L'œuvre se présente comme un état parmi d'autres possibles, en corrélation avec ce que le spectateur décide d'y voir. Le fil conducteur de la figuration se perd. Des points de fuite différents proposent un cinéma qui s'ouvre à d'autres dynamiques. La définition de ce qu'est un film se perd dans ce qu'une œuvre artistique et non plus uniquement *cinématographique* pourrait être, démultipliant et renouvelant ainsi de manière infinie les possibilités créatrices. Le sujet et le support fusionnent dans une attraction inattendue des contraires qui produit une indétermination féconde.

⁸⁹⁷ Angel QUINTANA, *Virtuel ? À l'ère du numérique, le cinéma est toujours le plus réaliste des arts*, op. cit., p. 15.

Si la *plasticité* est liée à l'inattendu de l'événement-accident, précise Catherine Malabou, elle :

(...) caractérise ainsi le rapport que le sujet entretient avec l'accident, c'est-à-dire avec ce qui lui arrive. Hegel joue sur les deux sens du mot accident : le prédicat logique, l'accident d'une substance, et le prédicat chronologique, l'événement. La *plasticité* caractérise dès lors le lieu le plus sensible, le vif de la subjectivité, son rapport à l'avenir. Elle dit ce rapport par lequel le temps s'incorpore subjectivement dans le vœu d'avenir.⁸⁹⁸

Ces films dévoilent des possibilités absentes ou réduites d'une narration chronologique.

La philosophe ajoute que :

Lire Hegel revient en effet toujours à se retrouver en deux temps à la fois, à suivre le cours d'un accomplissement rétrospectif et prospectif. Le lecteur est conduit, dans le présent de sa lecture, à anticiper doublement : attendre la suite (selon la linéarité représentative), et présupposer que la suite est déjà arrivée (selon le déploiement téléologique).⁸⁹⁹

Les films de Fruhauf ont cette double temporalité. Rappelons que le court-métrage *Frontale* est une commande pour la bande-annonce d'un festival de cinéma. La pratique de reprise est d'usage courant dans l'industrie cinématographique : le montage de quelques images donne envie d'aller voir le long-métrage. Dans ces pratiques promotionnelles, toute logique narrative attendue peut être corrompue, l'ellipse domine, les plans se succèdent sans raccords transparents : kaléidoscope condensé de ce que le film promet. La narration est suggérée ou exclue par intermittence. Le cinéaste joue à rebours de cette « *pratique industrielle et immédiate du recyclage* »⁹⁰⁰ qui n'est plus « *endogène [mais] exogène* »⁹⁰¹. En employant des images d'un film qu'il n'a pas tourné, en « remontant » des images entre elles, il signe une autre œuvre ouverte à interprétation.⁹⁰²

⁸⁹⁸ Catherine MALABOU, « Ouverture : Le vœu de plasticité », *op. cit.*, p. 10.

⁸⁹⁹ *Id.*, *L'avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, *op. cit.*, p. 32.

⁹⁰⁰ Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental » in, *Limite(s) du montage*, *op. cit.*, p. 50.

⁹⁰¹ *Ibid.*

⁹⁰² Fruhauf développe ainsi les expérimentations godardiennes sur le sujet. Pour Nicole Brenez la « *Forme institutionnelle du remploi, la bande-annonce voit son statut d'accessoire renversé par les initiatives de Jean-Luc Godard, qui transforme le petit appât commercial en autant de poèmes, traités, pamphlets parfois autonomisés des longs métrages.* » (*Id.*, « Texte de présentation de la séance : Moments choisis » in, Programme des conférences en relation avec le cycle de films *L'Image matière, histoire du Cinéma par lui-même, formes de la critique visuelle*, *op. cit.*, p. 3.)

C'est au spectateur d'imaginer son propre long-métrage. L'œuvre devient la quintessence de ce qu'elle pourrait être. L'explosion des normes opère au niveau du *emploi*, elle détermine de manière plus large une défense du fragmentaire et de la version autre. L'explosion narrative est ré-création autant que recreation. C'est un moment de pause. Le film évoque un feu d'artifice, une gerbe d'étincelles invitant à l'émerveillement et à la surprise à travers la reprise du *found footage* dont le résultat relève là encore d'une double temporalité. Toujours selon Catherine Malabou :

On entendra (...) par *plasticité* et grâce à elle, un sens abusif de la surprise, qui s'autorise de la littéralité du mot, sur-prise, pour dire un excès de prise, une manière d'être trop pris, en tout cas d'être pris dans deux logiques à la fois, dans deux logiques au moins, le « sur » de surprise trouvant ou retrouvant ainsi, par une opération *plastique*, cette signification de hauteur et de saturation qui s'entend par exemple dans des mots comme « surdétermination », « surmenage » ou encore « surréalisme ».⁹⁰³

Cela nous renvoie à la dimension fantomatique de ces images. S'appuyant sur la philosophie de Hegel, Catherine Malabou explique : « *l'"avenir" est le rapport que la subjectivité entretient avec l'accident.* »⁹⁰⁴ La théoricienne utilise l'expression « voir venir », qui signifie en français attendre prudemment en observant l'évolution des événements, mais aussi deviner les intentions d'une personne et en pénétrer les desseins. Cette expression désigne à la fois le fait d'« être sûr de ce qui vient » et de « ne pas savoir ce qui va venir ». Le « *"voir venir" désignera de ce fait le jeu conjugué de la nécessité théologique et de la surprise dans la philosophie hégélienne.* »⁹⁰⁵ Le spectateur se retrouve dans ce cas face aux films de Fruhauf. Étonnés par la reprise de figures, par leur traitement et par la méprise qu'elles peuvent induire dans notre esprit, cet effet de sur-prise, nous ravit au sens fort du terme. L'explosion devient sensible ; comme la représentation pose problème, le spectateur ne peut pas être un simple observateur, il est *pris* à partie dans ce bouleversement. L'explosion serait ainsi à saisir comme la *prise* en compte de son ressenti brut par les images en mouvement elles-mêmes, *prise* en compte qui ne peut se réduire à une représentation figurative.

⁹⁰³ Catherine MALABOU, « Plasticité surprise » in, *Plasticité*, op. cit., p. 311.

⁹⁰⁴ *Id.*, citée par Mehdi BELHAJ KACEM, « L'intercept », *ibid.*, p. 297.

⁹⁰⁵ *Id.*, *L'avenir de Hegel : Plasticité, Temporalité, Dialectique*, op. cit., p. 28.

Devant la *plasticité* des œuvres de Fruhauf, le spectateur fait une expérience inédite, celle d'en devenir partie prenante. Le postulat d'expérience subjective que fait le cinéaste s'étend à la liberté d'approche que proposent ses films au spectateur. Ce dernier est confronté à des œuvres « inénarrables », où la description et le sens ne suffisent pas : la description bute sur des figures instables qui conduisent à des lectures incertaines. La rencontre de deux couleurs créerait une aporie. La bichromie ferait ombrage à une logique du sens. Prendrait-elle en charge la *drama* incohérente de ces films ? Nous pourrions percevoir ces films comme l'expression de paysages états d'âmes, de pures expressions des affects mettant en échec le raisonnement. Déstabilisant certes pour le spectateur, ce serait aussi là que se situerait la force de ces films. Explosions de sens qui se superposent plus qu'ils ne s'annulent. La *plasticité* se retrouve autant au niveau optique que sonore, l'un et l'autre se soutenant réciproquement pour proposer une architecture cinématographique dans laquelle la défiguration des formes n'est qu'un prétexte pour rejeter les conventions figuratives et proposer une *cinéplastie*. Dans ces trois films, le contenu s'accorde au contenant pour une approche de l'explosion comme double expérience sensible et critique. Notre rapport aux images en mouvement renoue avec une pratique méditative qui incite à repasser par une analyse du sensible avant une réflexion intellectuelle, la réaction cérébrale immédiate étant forcément réductrice de possibilités, voire erronée. Ces œuvres sont comme des bombes à retardement qui suspendent toutes les attentes et présupposent plusieurs « lectures » non-exclusives.⁹⁰⁶

⁹⁰⁶ Hegel utilisait déjà, au tout début du XIX^{ème} siècle, la métaphore de l'explosion : « Dans la culture, les œuvres originales et tout à fait prodigieuses sont comparables à une bombe tombant dans une ville paresseuse, où chacun est assis devant sa chope de bière, plein de sagesse, et ne sent pas que c'est justement son morne bien-être qui a provoqué l'éclat du tonnerre. » (Hegel cité par Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 11.)

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

Chaque opus étudié malmène les normes du cinéma narratif basées sur la mimésis et la linéarité diégétique, supplice se traduisant plastiquement par un travail chromatique manifeste. Les cinéastes rappellent ainsi que les couleurs et les figures (ou leur absence) sont liées directement à des choix d'éclairage et donc à la lumière de manière générale autant à la prise de vue que lors d'un travail de post-production. Grâce à la sur- ou la sous-exposition des figures et par un remontage de ces images, ces films deviennent informes et polysémiques, comme digérés et recréés à l'infini, évoquant un journal filmé à fantasmer pour chaque spectateur à travers une emprise tactile de la figuration. Ce n'est pas l'origine qui prime, mais l'orientation de la perception des plans traversés et transcendés par la subjectivité du cinéaste.

En s'intégrant parfois comme spectateur-acteur, en défigurant les plans qu'ils ont filmés et/ou ceux de *found footage* grâce à une mainmise littérale sur la représentation, ces cinéastes-diaristes problématissent au cœur de leurs films la notion de réception. La continuité linéaire est remplacée par la répétition induite par la réutilisation de plans. L'instabilité des figures visuelles et auditives manifeste notamment que les images cinématographiques ne sont qu'illusion optique et sonore. Le fantasme est présent à tous les niveaux, en permettant d'échapper à la catégorisation d'un genre particulier, de créer un style hybride. On passe d'un cinéma normé à un cinéma de l'expérience, du cliché à l'*expérimentation*, ce qui permet au cinéaste de transformer littéralement l'espace figuratif de la narration classique en *étrangeté*. Les images de ces films deviennent le réceptacle *inquiétant* de tous les possibles. Ces artistes interrogent ainsi les genres cinématographiques à travers la figure trouble du fantasme pour créer un cinéma singulier, à l'origine de filiations cinéphiliques qui relient une œuvre dite expérimentale à un cinéma narratif. La pratique du *found footage* produit ainsi un alliage des contraires qui engage le spectateur dans une expérience cinématographique basée sur une perception autant affective que critique.

Ces artistes « dynamitent » la linéarité attendue du cinéma narratif qui domine le septième art. L'explosion des figures linéaires induit des œuvres fragmentaires. La recherche du morcellement se présente comme voie vers une création différente. Les

images en mouvement sont par essence instables et l'instabilité devient le sujet de ces films. Faire l'analyse du cinéma à travers la mise en abyme de ses composants immanents permet de lui proposer un devenir *plastique*.

La narration comme représentation figurative se transforme. Le cinématographe regarde du côté des arts *plastiques*⁹⁰⁷ plus que de l'écriture. Accidentée par le chromatisme, la bichromie joue l'ambiguïté picturale entre dessin et coloris, entre clair-obscur et éclairage diffus. Surpris, le spectateur est orienté par la bande-son, qui devient son premier guide. Dépourvue de figures sonores tels des mots ou des sons musicaux « harmonieux », cette dernière redouble l'équivoque, en y inscrivant à la fois l'explosion comme suggestion de lecture et comme objet d'analyse thématique à l'intérieur de nos limites perceptives, cognitives et méditatives.

Chaque cinéaste travaille les tenants et aboutissants du réalisme pour en proposer un en-deçà et un au-delà, pur écartèlement des conventions narratives du cinématographe. Ces films font l'apologie du paradoxe et de l'indéterminé. Constitués d'un discours théorique et d'un discours fictionnel, ils s'apparentent à ces plantes, telle la grenadille qui porte les fruits de la passion, où la fleur et le fruit coexistent.

Ces artistes sont engagés dans un déconditionnement des normes sémantiques. Leur réflexion porte sur la défense d'une perception contemplative au sens fort du terme. Le cinéma n'est pas forcément que divertissement. À contre-courant d'une tradition mimétique et diégétique linéaire, ils élaborent une œuvre solitaire basée sur la déconstruction des canons, loin des normes dogmatiques et univoques du cinéma narratif dominant. L'expérience de *cinéplastie* qu'ils proposent met en point de mire le spectateur, qui doit appréhender ces films en s'éloignant d'un conditionnement narratif. L'explosion de son « horizon d'attente » rend possible une relation plus libre au cinéma. C'est cette liberté qui pose problème, car elle est autant surprenante, dérangeante, que jubilatoire.

⁹⁰⁷ Ce « genre » de cinéma est présenté par des musées ou des galeries, les exploitants de salles traditionnelles ne les projetant plus.

L'enjeu du chapitre suivant sera justement de mettre en avant la place du spectateur et de façon plus générale la réception paradoxale induite par ces noir et blanc singuliers.

La structure de ce doctorat est presque élaborée sur la formule d'un chiasme.

Le premier chapitre avance *crescendo* : les deux premières parties présentent deux exemples inattendus : le noir et blanc sert un « documenteur » (*Le Goût du Koumiz* de Xavier Christiaens) puis désarticule ou plutôt « anime » la fiction (*In Absentia* de Stephan et Timothy Quay), et enfin foisonne dans l'expérimental, mauvais genre « affiché » par des chromatismes débridés (*Le Drame des constructeurs* d'Anne-Sophie Brabant, *Schwarzer Garten* et *Halcion* de Dietmar Brehm, *The Rainbow Of Odds* d'Ichiro Sueoka et *Outer Space* de Peter Tscherkassky, *Titanic* de Vincent Henon ; *Satyagraha* de Jacques Perconte, *Frontale*, *Night Sweat* et *Ground Control* de Siegfried A. Fruhauf.)

Le deuxième chapitre va, quant à lui, *decrecendo* : le radical noir et blanc et ses pouvoirs *traumatiques* dans le cinéma numérique de Marylène Negro (*Ich Sterbe*, *Pa* et *A Whiter Shade*) et la couleur prise comme noir et blanc *mystique* dans le film argentique *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* d'Emmanuel Lefrant font office d'exemples fondamentaux. À l'inverse, la trilogie digitale de Caroline Pellet composée d'*Oblique*, de *Silex* et d'*Imagos* permet de revenir à une figuration plus convenue, mais ce n'est que pour en mettre à nu le *culte* artificiel et ses arguments prétendument « rationnels »...

DEUXIÈME CHAPITRE

« NOIR ET BLANC ? C'EST PAS MON "GENRE" ! » **DE NOS MÉCANISMES PSYCHIQUES** **ET DE LEURS ENJEUX FIGURATIFS**

PARTIE 1

DU DÉCENTREMENT GRAPHIQUE ET DE SES EFFETS *TRAUMATIQUES* DANS LE CINÉMA NUMÉRIQUE DE MARYLÈNE NEGRO

INTRODUCTION DE LA PREMIERE PARTIE

Marylène Negro, par l'apparition d'un noir et blanc techniquement instable en numérique, rend manifeste dans chacun de ses films l'illusion sur laquelle se fonde le cinéma narratif. Elle interroge ainsi dans *Ich Sterbe, Pa* et *A Whiter Shade* les limites d'une équivalence *graphique* comme origine des images en mouvement.

La cinéaste élabore des images aux figures conditionnelles dont elle exalte l'étrangeté en les confrontant à l'enregistrement audio de la lecture d'une nouvelle (pour *Ich Sterbe*) d'un poème (pour *Pa*) ou d'une chanson (pour *A Whiter Shade*) remployé pour le timbre plus que pour le sens des paroles énoncées. À travers une transgression des codes mimétiques et diégétiques, les films qui en résultent ne sont plus circonscrits par un texte écrit, mais par une oralité insolite dont l'intelligibilité sémantique vient comme « entretenir » l'instabilité figurative des images.

Ce cinéma ayant perdu sa « couleur figurative » présente un graphisme crypté à l'image et au son qui suggère un rapport à la mort, mais aussi à la mémoire : la matière numérique devient l'attestation de souvenirs intermittents et évanescents.

Le ressenti de la cinéaste face aux sources graphiques (optiques et phoniques) qu'elle « revoit » et « réécoute » est à *vivre* pour chaque spectateur.

Le temps linéaire des images en mouvement s'en trouve altéré. Les effets traumatiques qui en découlent d'un point de vue narratif sont à suspendre puis à transcender par le spectateur. Par delà le processus technique et les pistes interprétatives multiples, c'est notre expérience perceptive et affective face à la nature de l'image numérique comme création *plastique* et non plus *graphique* qui en devient l'acmé.

A) LA MATIERE NUMERIQUE D'ICH STERBE,
EXPRESSION D'UNE MEMOIRE EVANESCENTE⁹⁰⁸

- Présentation du film

Ich Sterbe débute par un plan qui paraît être d'un gris uni. Petit à petit, des lignes concentriques s'animent de manière imperceptible et forment un ovale central, d'un ton de gris plus foncé dont la partie haute est tronquée par le cadrage. Les traits sont à peine mouvants et l'ovale s'avère en être la source. Ils se multiplient et redessinent d'autres ovales à l'intérieur de la forme centrale qui se modifie elle aussi. À l'extérieur les traits concentriques se renforcent et se resserrent, allant toujours du plus clair au plus foncé dans un mouvement endogène. Enfin, ils s'estompent progressivement pour finir par se fondre en un blanc laiteux tandis que la forme centrale tire vers un noir de brume. Une profondeur de champ s'installe, évoquant un tunnel. Cette impression ne dure pas, l'élément central se transformant progressivement en un spectre noir. Alors qu'une figure « transparaît », le film s'arrête précipitamment.

Au son, de longues plages de silence hantées par une respiration laissent de loin en loin la place à une voix féminine prononçant les mots « Ich sterbe », « sterben » et « je meurs » à plusieurs reprises.

Si le titre du film *Ich Sterbe* fait référence à la nouvelle de Nathalie Sarraute du même nom⁹⁰⁹, le texte attendu est quasiment absent : l'œuvre en mouvement s'émancipe de l'écrit d'origine. Comment le film numérique se positionne-t-il par rapport au texte de la romancière ? Pourquoi la cinéaste a-t-elle quasiment occulté toute présence sémantique de sa bande-son ?

⁹⁰⁸ Cette sous-partie a eu comme origine les articles suivants :

- Gabrielle REINER, « Le Numérique comme outil *plastique* pour réinterroger l'adaptation littéraire : l'exemple d'*Ich Sterbe* de Marylène Negro » in, *Formules*, n° 15, juin 2011, pp. 47-58.

- *Id.*, « La matière numérique comme expression d'une mémoire évanescence : *Ich Sterbe* de Nathalie Sarraute "relu" et "revu" par la cinéaste Marylène Negro » in, *Les Supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, Tunis, Presses Universitaires de Tunis 2012, pp. 189-198.

⁹⁰⁹ Cf. Nathalie SARRAUTE, « Ich sterbe » in, *L'Usage de la parole*, Paris, Gallimard, 1980, pp. 9-18.

- Élaboration des images et du son

À l'origine, l'artiste commence par photographier plusieurs fois un masque à la *Filmhaus* de Berlin en 2007 à l'aide d'un appareil numérique non professionnel. Elle est dans l'obligation de faire ses prises de vues à contre-jour, car l'objet est installé dans une vitrine très éclairée. En photographiant ainsi ce masque en caoutchouc noir dans cette vitrine lumineuse blanche, elle semble avoir réalisé une prise de vue sur un mode qui ne conserve que les échelles de gris.⁹¹⁰

À l'inverse d'une prise de vue avec un éclairage tempéré, la perception du masque est voilée par un noir et blanc très contrasté que la cinéaste n'essaie pas d'estomper, mais au contraire d'accentuer.

Marylène Negro se trouve face à un dilemme : elle a été séduite par l'objet et sa mise en scène dans le musée, mais non par la référence cinématographique qu'il véhicule. (Il s'agit de l'accessoire phare du film *The Mask* de Charles Russell.⁹¹¹) Comment travailler sur un objet préexistant et le rendre méconnaissable à travers une photographie ?

Pour ce faire, l'artiste décide de ne conserver qu'une seule photographie qu'elle démultiplie et « refloute » progressivement sur Photoshop. Elle obtient ainsi une série d'images fixes aux couleurs et aux formes incertaines, comme « moirées », d'autant plus que des irisations colorées interviennent dans certaines zones de l'image.

Marylène Negro bascule ensuite les images sur un banc de montage virtuel (Final Cut Pro). Elle fait commencer son film par l'image la plus « floutée » pour terminer par celle qui l'est le moins, les images s'enchaînant par des fondus.

Pour faire disparaître l'identité du masque, la cinéaste a utilisé un flou dit gaussien, qui est le plus communément utilisé, car il ne génère pas de forme particulière. Il se produit pourtant à nouveau un événement non programmé : des ondes apparaissent (à l'image) lors du montage du film... Ce phénomène certainement lié à la compression de l'image (ou peut-être au transfert des logiciels Photoshop à Final

⁹¹⁰ La manière dont Marylène Negro utilise les couleurs en numérique rendrait-elle raison à Goethe, pour qui : « *la couleur qui réunissait toutes les autres n'était pas le blanc, teinte faible contenant selon lui peu de matières colorées, mais bien le gris, qu'il qualifiait de couleur "moyenne"* » ? (Cf. Michel PASTOUREAU, *Noir : histoire d'une couleur*, op. cit., p. 117.)

⁹¹¹ Le film date de 1994.

Cut⁹¹²) redouble la dynamique progressive de dévoilement du masque en créant une espèce d'animation. L'œuvre échappe au contrôle de l'artiste qui cède à l'imprévu des techniques numériques, à l'*aléatoire*.⁹¹³

Ce montage instinctif laisse advenir une figuration énigmatique, le masque en tant qu'objet n'étant jamais perceptible. Au moment où le flou semble vouloir révéler une structure, le film prend fin brutalement de façon déceptive.

L'incertitude figurative induite par le travail du flou est redoublée par les formes non-mimétiques produites par les fondus enchaînés. On ne distingue jamais très bien la frontière entre la forme et le fond et donc entre la figure et la matière.

De surcroît, l'équivoque chromatique induite par les « effets colorés » aléatoires rend visible un pervertissement du noir et blanc mis en question en tant qu'enjeu perceptif autant que matériologique.⁹¹⁴

En regard de ces images, la bande-son induit aussi une impression équivoque. Elle trouve son origine dans un enregistrement audio de l'écrivain Nathalie Sarraute lisant sa nouvelle *Ich Sterbe*⁹¹⁵, dont le titre reprend les derniers mots de Tchekhov sur son lit de mort.

La cinéaste base la durée de l'image en mouvement sur le temps de lecture de l'œuvre de Sarraute, mais ne conserve de la nouvelle que la déclinaison ou la traduction de ce « Ich Sterbe », laissant de longues plages muettes persister pendant tout le film.

⁹¹² La photographie numérique est composée de pixels *carrés*, au contraire de l'image en mouvement digitale, qui présente des pixels à la spécificité *rectangulaire*, afin d'instaurer un mouvement plus manifeste. L'encodage de pixels *carrés* sur Final Cut a donc certainement induit une sortie déformée des images.

⁹¹³ Ce flou gaussien (obtenu en réglant chaque pixel sur la moyenne des pixels qui l'entourent dans un certain rayon) est basé sur une formule mathématique (élaborée par le mathématicien Carl Friedrich Gauss qui lui a donné son nom) permettant de modéliser de l'*aléatoire*. (Pour être encore plus précis, une fonction gaussienne est une fonction exponentielle de l'opposé du carré de l'abscisse. Elle a une forme caractéristique de courbe en cloche.)

⁹¹⁴ C'est le flou gaussien, modélisant l'aléatoire qui a induit ces zones colorées. Nous les avons remarquées lors d'une présentation du film en installation à la galerie Jérôme Poggi (Paris, 10^{ème} arrondissement) en février 2011. Interrogée sur ces effets, moins perceptibles en salle, la cinéaste répond : « Les irisations colorées proviennent du flou gaussien apporté à l'image. Elles sont plus perceptibles lorsque le film est présenté sur une petite surface. Sur l'écran LCD, les couleurs sont en effet très visibles. » (Correspondance M. Negro / G. Reiner, le 16 février 2011.)

⁹¹⁵ Cf. Nathalie SARRAUTE, « Ich sterbe » in, *Tropismes, L'Usage de la parole*, Paris, La Bibliothèque des voix, 1980 (support audio).

Témoins de ces coupes violentes, les « souffles » indiquent, juste avant et après les mots prononcés par Sarraute, le choix d'enclencher ou d'interrompre la lecture. À cela s'ajoutent quelques secondes de la respiration de l'écrivain, prélevée du même enregistrement sonore, que Marylène Negro réinjecte dans les plages de silence du film.

Ich Sterbe est donc né du rapprochement, au premier abord incongru, d'un objet et d'un texte qui semblent pourtant se faire écho à travers une perception visuelle et sonore parcellaire.

- **Hypothèses de lectures**

Le masque évoquerait-il, à travers une émergence figurative impossible, le visage d'un mort ? Le son insuffle cette idée. L'occultation/réapparition sonore évoque la mort à la fois brève (le « dernier souffle », le « dernier soupir ») et interminable à travers les sons rauques de l'allemand d'une part et les sonorités évanescentes du français de l'autre. On pourrait parler de « longue fugacité », car ces mots-vestiges se répètent pendant le film qui dure plus de onze minutes. Ces « derniers mots » ponctuent des silences inquiétants et semblent d'autant plus tragiques qu'ils sont accompagnés d'une respiration évoquant un râle.

Les traits concentriques nés du centre de l'image pourraient faire penser à un passage vers l'au-delà, puis au visage de la mort elle-même. Ce visage disparaît au dernier « Ich sterbe » de Sarraute dans une image noire finale. Quelques secondes encore où le spectateur aperçoit par rémanence le visage et son regard inexpressif en négatif. La figure rappelle celle d'un fantôme surgissant du passé. L'objet suggéré aurait-il une présence *magnétique* ? Exercerait-il « une attirance intense »⁹¹⁶ du fait même qu'il est informe et donc « *inexpliqué* »⁹¹⁷ figurativement parlant ?⁹¹⁸

⁹¹⁶ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Magnétique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/magnetique>

⁹¹⁷ Cf. *Ibid.*

⁹¹⁸ Attirerait-il le spectateur dans des fluides d'attraction et de répulsion de champs interprétatifs à l'image d'un aimant ? Une perception visuelle et sonore instable redouble cette impression.

La matière numérique paraît comme creusée par le flou et les fondus enchaînés. Donne-t-elle à découvrir un élément dévoré par le temps ? Les fondus et les ondulations font apparaître ce masque comme un objet qui aurait été déterré minutieusement lors d'une fouille archéologique. Les ondes produites par les fondus seraient-elles comme des tronçons de bois pétrifié révélant un temps lui aussi condensé visuellement ? Les zones de couleur sur le masque pourraient alors évoquer, quant à elles, les irisations d'un verre de fouille patiné par l'érosion...

- **Dialogue avec une apparition**

Ne serait-ce pas justement cette dimension « inattendue » qui serait recherchée par la cinéaste ? L'image du film s'est élaborée *a contrario* d'une prise de vue et d'un montage à l'éclairage tempéré produisant des formes définies.

Le processus d'effacement du masque a incité l'artiste à suggérer un rapport fantomatique avec l'objet. Le contre-jour aveuglant devient une piste pour l'accentuer qui s'affiche comme élément positif et non plus négatif. Marylène Negro affirme : « *ce masque pouvait se délester de son origine si je parvenais à le faire apparaître de façon spectrale.* »⁹¹⁹

C'est pourquoi l'artiste décide de noyer sa photographie dans du flou. Ces images qui associent « faux » noir et blanc et flou produisent quelque chose qui n'est plus de l'ordre du dévoilement d'une figuration, mais de la manifestation du média, qui de texture devient forme inconnue. Le phénomène numérique d'ondes surgissant inopinément est glorifié. Accentuées par les fondus enchaînés, elles surlignent les « effets colorés » qui corrompent le noir et blanc et rendent plus indéfinissables encore le chromatisme et la figure.

Ces noir et blanc altérés et brumeux complexifient la relation problématique à une abstraction, de l'objet à l'image, tout comme la prédominance de l'image numérique sur la texture argentique interroge leurs différences intrinsèques. Le « monde

⁹¹⁹ 1^{er} Entretien M. Negro / G. Reiner, à propos du film *Ich Sterbe*, Paris, le 4 juin 2009.

parallèle » des fantômes et celui d'une technique « spectrale »⁹²⁰ entrent en contact, ce qui devient crucial pour appréhender le film.

En effet Marylène Negro ne montre pas une volonté de contrôle vis-à-vis du processus d'élaboration de son film, mais plutôt de dialogue. « *J'aime [dit-elle] laisser advenir les images à partir de certaines contraintes que je fixe au départ.* »⁹²¹ Le processus créateur s'instaure dans un espace d'échange avec l'œuvre à qui cette apparition fantomatique confère un rôle actant. La cinéaste parle notamment au sujet des fondus enchaînés « *d'effets hallucinatoires, comme si on injectait au film une substance qui ne lui appartient pas, le numérique engendrant des effets que l'on ne contrôle pas.* »⁹²² L'image produit un « effet secondaire » qui la dépasse. Elle précise : « *j'entre dans l'image, elle m'entraîne vers des chemins que je ne pouvais pas imaginer.* »⁹²³

Marylène Negro se réapproprie le texte lu en le tronquant, ce qui accentue sa démarche singulière de traitement des images. Si le son laisse une place prépondérante au silence, l'image viendrait-elle hanter le texte absent ? Les mots auraient-ils pris corps ? Sarraute l'énonce au cours de sa lecture : « *Ich sterbe. (...) Mais d'où, mais pourquoi tout à coup ? Vous allez voir, prenez patience. Ils viennent de loin, ils reviennent...* »⁹²⁴

⁹²⁰ Prenant en compte le spectre lumineux.

⁹²¹ *Ibid.*

⁹²² *Ibid.*

⁹²³ 1) *Ibid.*

2) La relation que la cinéaste entretient avec l'aléatoire, c'est-à-dire avec l'imprévisibilité, interroge la rémanence de la figuration et de la projection de l'image d'un film en tant que « *persistance partielle d'un phénomène après disparition de la cause qui l'a provoqué* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Rémanence » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/remanence>) Cela réactive la « *rémanence d'une superstition* » (*Ibid.*) surnaturelle qui est celle « originelle » du revenant. Olivier Schefer précise cette relation spectrale : « *Un résidu fantomatique erre assurément dans l'imagination du fluide magnétique, et a fortiori, il hante violemment les machines électriques, les corps réveillés par cette force majeure.* » (Cf. Olivier SCHEFER, *Des revenants, corps, lieux, images, op. cit.*, p. 82.) En outre, en suivant une symbolique des couleurs ancestrales, on pourrait se demander si, le « revenant » noir de ce film ne trouverait pas sa naissance et ses pouvoirs ambivalents dans la blancheur qui l'auréole. Pensons à Pastoureau qui rappelle que : « *Le blanc, c'est (...) la lumière primordiale, l'origine du monde, le commencement des temps, tout ce qui relève du transcendant. On retrouve cette association dans les religions monothéistes et dans de nombreuses sociétés. L'autre face de ce symbole, c'est le blanc de la matière indécise, celui des fantômes et des revenants (...) l'écho du monde des morts porteurs de mauvaises nouvelles. Dès l'Antiquité les spectres et les apparitions sont décrits en blanc. Cela n'a pas varié.* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs, op. cit.*, pp. 53-54.)

⁹²⁴ Nathalie SARRAUTE, « Ich sterbe » in, *Tropismes, L'Usage de la parole, op.cit.*

La cinéaste laisse survenir une figuration visuelle et sonore « déraisonnable », proprement *irrationnelle*. Le mot de déraison est à prendre au premier degré : l'artiste abandonne la raison, renonce aux « *a priori* » pour ainsi faire l'apologie de la découverte *a posteriori*.

Cette recherche de perte de repères figuratifs devient ainsi le « point de départ » *réaliste* du film à un niveau tant perceptif, technique qu'affectif. Un étrange paysage se devine plutôt qu'il ne se voit ou s'entend. Une traversée spectrale conduit le spectateur à croire aux fantômes tout en interrogeant cette hypothèse. Il devine ainsi les impressions de la cinéaste lors de la réalisation de son film. La réception de l'œuvre oscille entre critique et célébration des spectres de la technique et des fantômes de nos croyances.

- Manifestation critique

Marylène Negro rappelle au spectateur qu'il se trouve face à une image et non face au réel. L'instabilité optique et physique de ces noir et blanc peut se percevoir comme engendrant des accidents provocateurs qui se jouent d'une quelconque illusion réaliste tant spatiale que temporelle (n'oublions pas que l'artiste travaille à partir d'une *seule* photographie.)⁹²⁵ Une mise à mort des normes mimétiques défendues par le cinéma narratif est à l'œuvre au propre comme au figuré.

Le masque à l'image remplit d'ailleurs tous les critères de la photographie après décès tant prisée au XIX^{ème} siècle, évocatrice d'une mort sublime, une « *belle mort* »⁹²⁶, non violente, idéalisée (XIX^{ème} siècle qui est aussi l'époque de la découverte par Marey et Muybridge de la décomposition du mouvement par la photographie...) Pensons au rôle de la photographie selon Susan Sontag à la fois « *pseudo-présence* »⁹²⁷ et « *marque de l'absence* ». ⁹²⁸ Cette « pseudo-absence » renverrait à celle d'un réel dissimulé sous la « pseudo-présence » du réalisme...

⁹²⁵ Une mise à mort des normes mimétiques défendues par le cinéma narratif est à l'œuvre au propre comme au figuré.

⁹²⁶ Emmanuelle HERAN, « Avertissement : Comment peut-on collectionner et exposer les morts ? » in, *Le Dernier Portrait*, Paris, Réunion des Musées Nationaux - Musée d'Orsay, 2002, p. 15.

⁹²⁷ Susan SONTAG, *Sur La Photographie*, Paris, Le Seuil, 1979, p. 30.

⁹²⁸ *Ibid.*

La dynamique *plastique* du film fournit un moyen d'interroger les potentialités *débridées* de la matière numérique. Le latent prime sur une fausse objectivité narrative et fait écho à ce masque, lui-même, en matière *plastique*.⁹²⁹ Le visage trop flou est totalement désincarné... Imprécis, il est presque hors d'atteinte de l'œil. Ce noir et blanc est devenu trace créatrice de l'homme autant que latence figurative.

La prothèse que représente ce masque évoquerait également la caméra numérique d'aujourd'hui qui se miniaturise de plus en plus pour devenir un prolongement de l'opérateur, à la fois extension de la main et regard artificiel, qui nous protège, dissimulant peut-être une vérité infigurale sur notre être. L'image se substitue au regard. N'oublions pas que le rôle d'un masque, même impersonnel comme ici, est de dérober le visage tout en exprimant l'essence de la personne cachée.

Le mot *masque* désigne également « *la physionomie, le faciès d'un visage* »⁹³⁰, c'est un moyen de faire le portrait d'une personne. Or, l'œil de la caméra regarde un masque sans yeux (où des trous vides marquent seuls leur absence). Une correspondance troublante s'établit : pour Marylène Negro « *cette prothèse devient le regard de cet objet aveugle.* »⁹³¹

Benjamin revient sur cette perte d'aura, cette perte d'humanité :

« *Dès qu'on est – ou qu'on se croit – regardé, on lève les yeux. Sentir l'aura d'une chose, c'est lui conférer le pouvoir de lever les yeux.* » Ce pouvoir s'est perdu. Irrévocablement. La symétrie, brisée, et l'échange, rompu. Il n'y a pas à y revenir. C'est le destin même de la modernité. L'œil mécanique de l'appareil ou de la caméra ne regarde pas, il enregistre. Il impressionne sans voir, il voit sans regarder. C'est un œil inhumain (...).⁹³²

⁹²⁹ Le visage plastique est ainsi (pour poursuivre avec *Les Mythologies* de Barthes, texte cité dans le premier chapitre à propos du film de Xavier Christiaens, *Le Goût du Koumiz*) : « *tout entier englouti dans son usage : à la limite, on inventera des objets pour le plaisir d'en user. La hiérarchie des substances est abolie, une seule les remplace toutes. Le monde entier peut être plastifié, et la vie elle-même puisque, paraît-il, on commence à fabriquer des aortes en plastique.* » (Roland BARTHES, *Mythologies*, op. cit., p. 160.) Il n'y a plus d'identité au cœur de la matière. La facticité par l'imitation du *plastique* impose une utilisation de cette matière pour en imiter une autre telle du faux bois, ce qui est le cas du masque porté par Jim Carrey dans le film d'origine *The Mask*.

⁹³⁰ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Masque » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1581.

⁹³¹ 1^{er} Entretien M. Negro / G. Reiner, op. cit.

⁹³² Patrice ROLLET citant et analysant Benjamin, « L'État d'absence » in, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, Paris, P.O.L., 2002, p. 68.

Patrice Rollet précise que « *C'est aussi, par une de ces rencontres dont Benjamin a le secret, l'œil vide de la prostituée parisienne chez Baudelaire, qui "décrit des yeux qui ont perdu, pour ainsi dire, le pouvoir de regarder".* »⁹³³

On pense également au masque de la Gorgone, gardienne de la frontière entre les morts et les vivants, qui pétrifiait quiconque le regardait. Quignard l'explique : « *le masque de Gorgô, c'est le masque de la fascination elle-même ; c'est le masque qui pétrifie la proie devant le prédateur ; c'est le masque qui entraîne le guerrier dans la mort.* »⁹³⁴ Plus que l'image numérique, ne serait-ce pas son processus de fabrication qui entraînerait la passivité, qui pétrifierait, qui déposséderait ? L'objet aurait-il pris la place du sujet ?

L'image du film semble s'être nourrie du texte pour en révéler l'impalpable : l'expression d'un temps impossible, celui du présent de ce « je meurs » où se confondent l'action et son expression. Ce temps « impossible » est aussi suggéré par le rythme dérangent du film, trop saccadé ou imperceptible. Le spectateur peut aller jusqu'à s'imaginer que l'image s'est arrêtée, que le film a un problème de diffusion, un *bug*, tant l'évolution figurative est graduelle, impression encore renforcée par les silences plus importants que les temps de paroles. Il est impossible d'appréhender le texte de Sarraute dans sa globalité comme d'en obtenir une image distincte. L'ambivalence entre absence et reprise très partielle du son oblige le spectateur à observer l'inobservable de l'image, trop abstraite puis trop floue : abstraction incompréhensible, indécision permanente et affolante imprécision semblent pourtant de l'ordre de l'inéluctable. L'image pourrait être ainsi considérée comme la dépouille du texte. La piste semble intéressante puisque l'image émancipée du texte n'a plus sa fonction originelle d'illustration narrative.

Retravaillée, la respiration de Sarraute se substitue à la lecture du texte et suggère l'agonie de Tchekhov. C'est un essoufflement, une respiration fatiguée comme

⁹³³ *Ibid.*

⁹³⁴ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., pp. 118-119.

sous assistance artificielle (la voix est littéralement blanchie par la cinéaste.⁹³⁵) Cette respiration réelle devient elle aussi enjeu *plastique*.

La bande-son à travers cette « relecture » personnelle impose la marque subjective de la cinéaste qui prime sur le sens sémantique du récit. Marylène Negro suggère ainsi le souvenir de la lecture de Sarraute : comment revenir sur l'impression ressentie ?

Il n'est pas question d'escamoter les propos de l'écrivain, mais plutôt de les relire ou de les réécouter tout en restant pudiquement en retrait. Le rapport texte-image va bien au-delà de l'adaptation classique et travaille sur l'entre-deux, le passage entre souvenir et passé, de vie à trépas, l'image numérique ne supportant plus la mémoire et devenant l'incarnation de sa perte.⁹³⁶

L'œuvre interroge la matière qui la compose, cette matière n'est plus le moyen d'élaborer une simple représentation, mais plutôt d'attester d'une présence singulière au monde qui dépasse ainsi un enjeu critique pour revendiquer un état émotionnel. La notion de « dissociation » qui a lieu lors d'un événement traumatique est à ce titre intéressante. Cette dissociation physique entre corps et esprit permet la survie (après un accident grave⁹³⁷), mais empêche une bonne mémorisation de l'événement.⁹³⁸ Elle donne aussi l'impression d'assister à un événement « en spectateur », d'être pétrifié.

⁹³⁵ Voix blanche : « *Voix sans timbre, inexpressive ou sans résonance.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Voix » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/voix>)

⁹³⁶ Le mot *support*, formé à partir du verbe *supportare* signifiant en latin classique littéralement *porter*, fait référence à un objet ayant comme fonction de soutenir « *une chose pesante* ». (Cf. Emna Beltaïef et Hédia Khadhar, texte de présentation du colloque, *Les supports de la mémoire dans les littératures française et d'expression française contemporaines*, *op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/actualites/les-supports-de-la-memoire-dans-les-litteratures-francaise-et-d-expressionfrancaise-contemporaines39894.ph.p>)

⁹³⁷ La psychiatre Muriel Salmona précise que « *Les traumatismes qui sont susceptibles d'être à l'origine de ces mécanismes psychotraumatiques sont ceux qui sont vont menacer l'intégrité physique (confrontation à sa propre mort ou à la mort d'autrui) ou l'intégrité psychique : situations terrorisantes par leur anormalité, leur caractère dégradant, inhumain, humiliant, injuste, incompréhensible (l'horreur de la situation va être à l'origine d'un état de stress dépassé représentant un risque vital). Ces mécanismes psychotraumatiques sont mis en place par le cerveau pour échapper à un risque vital intrinsèque cardiovasculaire et neurologique induit par une réponse émotionnelle dépassée et non contrôlée. Cela se produit quand la situation stressante ne va pas pouvoir être intégrée corticalement, on parle alors d'une effraction psychique responsable d'une sidération psychique.* » (Cf. Muriel SALMONA, « Psychotraumatismes : Mécanismes » in, *site de l'association Mémoire Traumatique et Victimologie*. [En ligne], URL : <http://memoiretraumatique.org/psychotraumatismes/origine-et-mecanismes.html>)

⁹³⁸ Salmona l'explique ainsi : « *Le non-sens de la violence, son caractère impensable sont responsables de cette effraction psychique, ce non-sens envahit alors totalement l'espace psychique et bloque toutes les*

Le récit et les images floues « trouées » d'informations d'*Ich Sterbe* témoignent parfaitement des conséquences d'une mémoire traumatique qui permet à l'artiste d'élaborer une réflexion sur la matière cinématographique sensible et constitue une source dangereuse d'illusions tant optiques que sonores. En la révélant, Marylène Negro cherche à la rendre inopérante. Il émane de l'œuvre une critique de la texture numérique qui impose des chromatismes de plus en plus normés par des règles prétendument réalistes, qui vont à l'encontre de la perception humaine et de nos mécanismes neurologiques.

La structure évanescence du film évoque la dimension partielle et relative de notre regard et de notre écoute tributaires de surcroît d'une mémoire frondeuse. Le neurologue Bernard Croisile l'explicite en faisant, avec intérêt pour notre étude, une comparaison entre les traces d'un souvenir et un livre aux feuilles désolidarisées :

Un souvenir est toujours reconstruit. (...) Ce n'est pas le souvenir lui-même que l'on stocke, mais ses traces sensorielles, motrices, émotionnelles. C'est un livre dont les pages sont distribuées dans le cerveau. Quand on veut en récupérer toutes les traces, il peut manquer une page du livre sans qu'on s'en aperçoive. Un souvenir vit sa vie. Certains passages en sont effacés et le reste sera modifié par l'évolution permanente de notre identité, de nos émotions, etc.⁹³⁹

Sarraute commence la lecture de sa nouvelle, quant à elle, par ces propos explicites : « *Ich sterbe. Qu'est ce que c'est ? Ce sont des mots allemands. Ils signifient je meurs.* »⁹⁴⁰ L'écrivain parle du souvenir : « *Et voilà que ces mots prononcés sur ce*

représentations mentales. La vie psychique s'arrête, le discours intérieur qui analyse en permanence tout ce qu'une personne est en train de vivre est interrompu, il n'y a plus d'accès à la parole et à la pensée, c'est le vide... il n'y a plus qu'un état de stress extrême qui ne pourra pas être calmé ni modulé par des représentations mentales qui sont en panne. » (Cf. Ibid.)

⁹³⁹ 1) Bernard CROISILE, « Seules certaines formes de mémoire s'altèrent avec l'âge » in, *Les pièges de la mémoire*, op. cit., p. 40.

2) Rapportons pour préciser les propos d'un autre neurologue, Bernard Dubois, lui aussi spécialiste de ce sujet : « *La notion même de souvenir "intact" est douteuse. Elle méconnaît la réalité du processus de remémoration. L'information reçue, qui sert à former le souvenir, est apportée au cerveau par notre système perceptif : la vision, l'audition, l'odorat, etc. Mais le matériau que nous utilisons pour sanctuariser cette information, ce sont les neurones et leurs connexions. Il faut que la réalité perçue soit transformée dans un code neuronal. Cette seule raison suffirait à faire de nos souvenirs une complète reconstruction de la réalité : ce n'est pas une copie conforme de ce qui a été perçu. Et il y a une autre raison (...) nous allons nous souvenir de ce à quoi nous avons prêté attention. Les neurones vont donc reconstruire une réalité déjà reconstruite après quoi l'évocation d'un souvenir met en route un processus de consolidation. Plus il est revisité, verbalisé, plus le souvenir se voit consolidé, mais avec ses déformations.* » (Cf. Bernard DUBOIS, « Un souvenir est une reconstruction complète du réel » in, *Les pièges de la mémoire*, op. cit., p. 41.)

⁹⁴⁰ Nathalie SARRAUTE, « *Ich sterbe* » in, *Tropismes, L'Usage de la parole*, op.cit.

lit, dans cette chambre d'hôtel, il y a déjà trois quarts de siècle, viennent... poussés par le vent... se poser ici, une petite braise qui noircit, brûle la page blanche... Ich sterbe. »⁹⁴¹ Elle commente le souvenir de cette mort : « *Entraîné, emporté, essayant de me retenir, m'accrochant, me cramponnant à ce qui là, sur le bord, ressort, cette protubérance... pierre, plante, racine, motte de terre... morceau de terre étrangère... de la terre ferme : Ich sterbe.* »⁹⁴² Cependant, dans le film, l'intégralité du texte (et donc son « intégrité ») a disparu, à l'instar du corps de l'écrivain russe qui n'est plus aujourd'hui que poussière. Néanmoins la voix de Sarraute rappelle son existence, tout comme sa respiration entre les mots « habite » le film. L'image peut ne pas être représentation, mais seulement suggestion d'un état qui, déjà, n'est plus : un entre-deux qui justifie une image floue. L'image enfin nette et fixe marque la fin du film et relie cette mise au point à la mort.

Le film questionne, à travers l'enjeu de l'adaptation littéraire, les normes réalistes et esquisse un contre-pouvoir plus « réaliste » que le cinéma narratif en rappelant à travers ce noir et blanc singulier que les couleurs mimétiques ne sont dues qu'à un éclairage prétendument « optimal »⁹⁴³. Il en va de même pour l'achromatisme « sonore » puisque l'oreille n'est pas « absolue » et l'écoute ne peut jamais être totale.

L'être humain ne peut appréhender le monde qui l'entoure dans sa globalité spatiale et temporelle. Le réel lui échappe toujours en partie, il ne peut en conserver que des résidus filtrés, ici, par des outils qui n'ont rien de « naturel » et qui induisent une strate supplémentaire redoublant notre incapacité à témoigner d'une perception prétendument objective. Marylène Negro présente une réalité dont la dimension *entropique* s'exprime par le flou et les fondus enchaînés.

En revenant à une « *entropie de l'image, antérieure à tout récit* »⁹⁴⁴, à tout discours unilatéral ; il y a alors une suspension du sens, une ouverture et une multiplication des significations. La preuve en est la figuration du masque *nécosée*.

⁹⁴¹ *Ibid.*

⁹⁴² *Ibid.*

⁹⁴³ Notre perception peut donc faire l'expérience d'un noir et blanc informe quand nous sommes à contre-jour ou dans la pénombre.

⁹⁴⁴ Jacques RITTAUD-HUTINET, « La magie de la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) » in, *Les Arts de l'hallucination*, op. cit., p. 143.

Dans sa diminution figurative et donc narrative, cet objet de déguisement fait paradoxalement penser au « *masque neutre, outil d'apprentissage de l'acteur et par là symbole universel du jeu, qu'il contribue à libérer.* »⁹⁴⁵ Serait-il offert au spectateur ? Pourrait-il devenir son attribut ? Bataille explique que « *Quand le visage se ferme et se couvre d'un masque, il n'est plus de stabilité ni de sol.* »⁹⁴⁶ Artaud souligne que la mise en scène doit proposer « *ce glissement du réel, cette dénaturation perpétuelle des apparences poussent à la plus entière liberté.* »,⁹⁴⁷ ce qui permettra à la figuration « impassible » de devenir aussi espace d'une rêverie singulière.

- Un spectateur « touché » par l'expérience

Le film n'est plus représentation de quelque chose, mais présentation de la proposition concrète d'une nouvelle relation avec celui qui l'observe, ô combien déstabilisante, car de nature haptique. La voix *off* en hachant les images « charge » le film d'un processus de remémoration lacunaire. Le son semble s'accorder avec la figuration pour exprimer l'impossibilité d'une perception immédiate, linéaire et globale, tant au niveau optique qu'acoustique.

Les codes de vision et d'écoute ainsi que les outils qui les conditionnent sont remis en cause, leur critique devenant le moteur du processus créateur du film. La figuration, non identifiable à l'image comme au son, est due autant aux partis-pris de la cinéaste qu'à ceux des outils qu'elle utilise à contre-emploi. L'interrogation optico-sensible et audio-sensible à l'origine du film devient le témoignage d'un imaginaire créatif.

Le spectateur est lui-même invité à réfléchir sur l'œuvre et ses implications. Les irisations colorées rappellent que le noir et blanc numérique est une question de perception-réception des images. C'est au spectateur de choisir : il lui appartient,

⁹⁴⁵ 1) Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, op. cit., p. 116.

2) On peut aussi évoquer un « négatif » de ce masque neutre qui serait proche de « *l'ancien mascha de la sorcière, faux visage effrayant, objet antichrétien permettant toutes les transgressions.* » (Ibid.) qui seraient ici celles des canons figuratifs.

⁹⁴⁶ Bataille cité par Gérard FABRE, « Entre chien et loup » in, *Regards sur Minotaure, La revue à la tête de bête*, Genève, Musée d'art et d'histoire, 1987, p. 185.

⁹⁴⁷ Antonin ARTAUD, « Projet de mise en scène pour *La sonate des spectres* de Strindberg » in, *Œuvres complètes, tome II*, op. cit., p. 101.

notamment, de dire que le film est en noir et blanc ou en couleurs. Processus technique et perception se contredisent : le noir et le blanc ne sont possibles en numérique que s'ils sont pris comme couleurs parmi d'autres.

Les conditions d'existence du noir et blanc sont devenues précaires, mais son utilisation peut aussi apparaître comme le moyen de dépasser les normes artistiques et de créer des éléments novateurs.

En l'émancipant de sa structure narrative, serait-ce la mort du cinéma comme adaptation littéraire qui est proposée ? Sarraute évoque « *Ich sterbe. Un signal* ». ⁹⁴⁸ Le signal de la mort rejoint celui de l'image numérique, un signal de départ, mais aussi de fin. L'expression du mort appelle la mort : « *Non, pas nos mots à nous, trop légers, trop mous, ils ne pourront jamais franchir ce qui maintenant entre nous s'ouvre, s'élargit... une béance immense...* » ⁹⁴⁹ Marylène Negro n'adapte pas une œuvre écrite, mais fait entrer en résonance les bribes d'une lecture et celles d'une image à la figuration floue... N'oublions pas que la nouvelle lue par Sarraute provient d'un recueil de textes intitulé *L'Usage de la parole*. ⁹⁵⁰ La lecture et donc l'interprétation seraient bien dans l'œil et l'ouïe du spectateur.

L'agonie « littéraire » est à relativiser, au sens propre comme au figuré. Apparition non achevée qui se perd dans sa brusque disparition, nous ne sommes plus dans la description de la mort de Tchekhov, mais dans le souvenir de cette description : l'image devient palimpseste. Ces rainures qui paraissent s'animer ne sont qu'un leurre :

(...) peut-être y a-t-il eu comme une faible palpitation, un à peine perceptible frémissement, une trace infime d'attente vivante... *Ich sterbe*... Et si c'est celui qui l'observait, et qui seul pouvait savoir, qui allait s'interposer, l'empoigner fortement, le retenir... mais non, plus personne, aucune voix... C'est déjà le vide, le silence. ⁹⁵¹

L'écrivain termine sur ces propos qui semblent une invitation :

Ce ne sont là, vous le voyez, que quelques légers remous, quelques brèves ondulations captées parmi toutes celles, sans nombre, que ces mots produisent. Si certains d'entre vous trouvent ce jeu distrayant, ils peuvent – il y faut de la patience et du temps – s'amuser à en déceler d'autres. Ils pourront en tout cas être sûrs de ne pas se tromper ; tout ce qu'ils apercevront est bien là, en chacun de

⁹⁴⁸ Nathalie SARRAUTE, « *Ich sterbe* » in, *Tropismes, L'Usage de la parole, op.cit.*

⁹⁴⁹ *Ibid.*

⁹⁵⁰ Cf. *Id.*, *L'Usage de la parole, op. cit.*

⁹⁵¹ *Id.*, « *Ich sterbe* » in, *Tropismes, L'Usage de la parole, op.cit.*

nous : des cercles qui vont s'élargissant quand lancés de si loin et avec une telle force tombent en nous et nous ébranlent de fond en comble ces mots : *Ich sterbe*.⁹⁵²

Que représente vraiment ce masque ? Que cache-t-il ? Le film ne renverrait-il qu'à une méprise, l'impossible perception d'un état abstrait et morbide ? La mort environnante auréole les vestiges (les traits ondulatoires, le flou) quasi insaisissables de ce visage-souvenir où se dissout tout trait distinctif. Le flou est gardien du passage entre la vie et la mort : la netteté de la photographie d'origine se contraste avec son devenir « indécis », car estompé, « flouté » lors de sa « fausse animation » sur le banc de montage. L'espace devenu visage n'est en fait qu'un masque, simple objet de décor inanimé. Celui-ci, comme une prothèse, dissimule la mort, mais là encore il n'est que masque mortuaire impersonnel, pure relique.⁹⁵³ Sarraute l'écrit d'ailleurs : « *Vous le voyez : mon envers est devenu mon endroit. Je suis ce que je devais être. Enfin tout est rentré dans l'ordre : Ich sterbe* »⁹⁵⁴. La représentation à travers l'animation cinématographique n'est qu'un leurre.

Marylène Negro travaille l'incertitude, celle du noir et blanc en numérique qui, associé à son rapport au flou, exprime cet instant entre presque sans vie et pas encore mort. Le visage-objet disparaît dans le néant des rainures du numérique qui révèle sa dimension d'artefact. Le numérique n'est que photographie, l'animation n'est qu'une illusion. La prise de vue et « *le déclenchement photographique, la pression (...) immobilise le temps, gèle l'événement et "confère à l'instant une sorte de choc posthume."* »⁹⁵⁵

Pour Bataille : « *Le masque est le chaos devenu chair. Il est présent devant moi comme un semblable et ce semblable, qui me dévisage, a pris en lui la figure de ma propre mort.* »⁹⁵⁶ L'image de la mort devient celle du spectateur qu'il ne peut que deviner.

⁹⁵² *Ibid.*

⁹⁵³ C'est une relique au sens où « *il rappelle le souvenir de quelqu'un, élément d'un passé important presque sacralisé* ». (Cf. Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Relique » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 2230.)

⁹⁵⁴ Nathalie SARRAUTE, « *Ich sterbe* » in, *Tropismes, L'Usage de la parole*, op.cit.

⁹⁵⁵ Patrice ROLLET citant Benjamin, « L'état d'absence » in, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, op. cit., p. 70.

⁹⁵⁶ Bataille cité par Gérard FABRE, « Entre chien et loup » in, *Regards sur Minotaure, la revue à la tête de bête*, op. cit., p. 185.

Ce double peut être interprété comme un fantasma revenu à son sens d'origine : cette image n'est qu'un fantôme. Quignard explique qu'« *en grec amudros (...) signifie ténébreux, indistinct [et] qualifie les fantômes. Dans le miroir, les fidèles voyaient leur mort dans leur reflet. Le miroir de Lycosoura donne la copie de mort du vivant.* »⁹⁵⁷ Le film a la même fonction que le miroir grec. Il se termine par « *l'instant qui précède* »⁹⁵⁸ la révélation de la supercherie de l'animation cinématographique.

À travers cette « apparition d'une image » qui avance « masquée » ; la doublure « photographique » de l'objet filmé « démasque » l'hypothèse illusionniste du cinéma dans un montré-caché révélateur. La représentation figurative est par essence « *un décor qui est artifice, apparences, illusion, masque* ». ⁹⁵⁹ On peut parler de *camouflage*, vocable qui signifie littéralement : « *le fait de cacher en modifiant les apparences* »⁹⁶⁰ et est synonyme de maquillage. Janine Chasseguet-Smirgel précise « *que "maquiller" signifie, à la fois, "farder" (colorier) et "déguiser", "masquer". Maquiller a la même étymologie que "to make" : faire, fabriquer. L'opération de "maquiller" est donc liée à l'édification d'un objet artificiel. On a également relevé que ce qui est idéalisé est souvent brillant, lumineux, éclatant.* »⁹⁶¹ Le camouflage fait aussi partie de l'art de la guerre... Nous assistons à un combat contre le réalisme tel que le définit le cinématographe.

Sous le mensonge *graphique* se dissimule une vérité *plastique*. Cachée, cette *plasticité* exprime un excès de présence omnisciente qui pallie un leurre évident. La puissance entropique par sa seule existence déstabilise la forme. Souvenons-nous de la formule de Vitrac, condisciple de Bataille et de sa défense de l'informe, qui parlait de « *masque de matière* ». ⁹⁶² La prolifération de la forme remplace la forme pérenne ; ce masque, au sens propre et au sens figuré, ne « colle » plus au visage du réalisme.

⁹⁵⁷ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., p. 121.

⁹⁵⁸ *Ibid.*, p. 198.

⁹⁵⁹ C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Décor » in, *Trésor de la Langue Française, Dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 6, op. cit., p. 863.

⁹⁶⁰ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Camouflage » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 338.

⁹⁶¹ Janine CHASSEGUET-SMIRGEL, *Éthique et esthétique de la perversion*, Paris, Champ Vallon, 1984, p. 285

⁹⁶² Roland VITRAC, « L'Enlèvement des Sabines » in, *Documents*, n°6, op. cit., p. 360.

B) DES IMAGES « VERBALES » AUX IMAGES « MUETTES »
DANS LES DIFFÉRENTES VERSIONS DU FILM *Pa*

- Présentation du film

Pa présente un arbre au feuillage noir ; des corneilles s'en envolent jusqu'à le laisser nu. Des flashes de lumière noire scandent l'image de manière saccadée, clignotement qui cesse avec la fin du film. Le spectateur réalise au fur et à mesure de la projection que toutes les feuilles de l'arbre sont en fait des oiseaux.

Au son, une voix masculine décompose des mots en jouant sur leurs consonances. L'image s'accorde au texte : de la même façon que les termes sont en perpétuelle mutation, elle se métamorphose tout le long du film.

L'« illusion d'optique » « tronquée » des feuilles-oiseaux, redoublée par un travail fortuit des couleurs, induit une image qui manifeste sa dimension physique. Le film adopte un rythme haché et rapide.

- Élaboration des images

L'image du film *Pa* a été élaborée à partir de deux matériaux distincts : une très courte séquence numérique d'un vol de corneilles en plein ciel et une photographie, elle aussi numérique, d'un arbre nu (que l'on voit à la fin du film).

L'artiste décide de fusionner ces images distinctes. Elle importe la photographie de l'arbre sur Final Cut et « étire » sa durée le temps du film. À l'inverse, la séquence du vol des corneilles est décomposée image par image pour donner naissance à mille cinq cents photographies d'oiseaux volants (vingt-cinq images seconde multipliées par soixante) en basculant ce matériau sur Photoshop. Les oiseaux présents sur chaque image devenue fixe vont y être détournés puis prélevés image par image, chaque groupe de volatile étant réimporté dans le logiciel de montage. Privée de ciel bleu, la photographie de l'arbre va devenir leur nouveau « décor ». L'arbre, rempli d'oiseaux au début du film, se vide progressivement, se désagrège, *calque* après *calque*. À la fin, il se retrouve entièrement dénudé, tous les oiseaux envolés. L'image de l'arbre est devenue l'espace du film tout comme les oiseaux acteurs de celui-ci.

Le feuillage apparent d'un arbre (photographié) prend vie en devenant oiseaux. Ce travail d'animation se fait en deux temps : Marylène Negro décompose une séquence animée pour en faire des images fixes et donne « vie » à une photographie qui y épouse la durée, puis elle les combine pour en faire un film unique. On passe du végétal à l'animal.

Cette transformation est directement facilitée par le rapport ambigu à la couleur que le film entretient avec le spectateur. Celui-ci perçoit un film en noir et blanc alors que toutes les images qui le composent sont en couleurs.

En effet, l'image photographique de l'arbre est en couleurs, mais a été prise en fin de journée dans la lumière de l'hiver. Marylène Negro en parle comme « *d'une lumière pratiquement noir et blanc.* »⁹⁶³ L'arbre apparaît ainsi entièrement en silhouette noire sur fond blanc. La séquence des oiseaux ne montre, elle aussi, que des silhouettes noires, car la prise de vue a été faite à contre-jour. Le détail anatomique et les couleurs des oiseaux ont aussi disparu et l'artiste a enlevé le « bleu du ciel » de l'image au montage.

Le film exhibe ainsi un arbre au « feuillage » et au tronc entièrement noirs. À une impression équivoque de noir et blanc s'ajoute le trouble de ces feuilles-oiseaux qui ressemblent à des ombres. Le spectateur réalise progressivement que la masse du feuillage est composée de corneilles lorsqu'elles s'envolent. L'appréhension ambivalente des figures est en lien direct avec la bichromie.

Au montage, ces images figuratives vont alterner avec un monochrome noir, créant un clignotement régulier. Ces flashes noirs accentuent ce rejet de la couleur en instaurant des instants de totale abstraction, déjà inspirée par la confusion entre les feuilles et les oiseaux. Le plan-séquence obtenu par la durée de l'image photographique de l'arbre est à la fois réaffirmé et remis en cause par la juxtaposition de ces images monochromes.

⁹⁶³ 2^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, à propos du film *Pa*, Paris, le 16 septembre 2008.

- De la bande-son et de sa relation « chorégraphique » avec l'image

La bande-son provient de la lecture du poème *Passionnément* (1969) « compulsé » par Ghérasim Luca.⁹⁶⁴ Le poète joue avec la sonorité de sa propre voix à travers un exercice de prononciation où il déconstruit et reconstruit les mots. Cet auteur a toujours refusé de s'exprimer en « *langage visuel* »⁹⁶⁵ et son énonciation échappe à toute « *description passive* [provenant d'] *un langage conceptuel*. »⁹⁶⁶ Entre humour et ironie, très loin d'une simple lecture publique, il « oralise » son texte dans un travail de performeur avec une intonation qui lui est propre. L'avènement des flashes des *flickers* se cale sur le bégaiement du poète. La « discontinuité » visuelle fait écho à l'énonciation haletante de Luca.

L'image saccadée anime ses feuilles-oiseaux tandis que Luca oralise ses « pa » pour recomposer « Passionnément ». La voix semble « entraîner » l'image aux mouvements « malaisés ». Les flashes visuels qui hachent les images figuratives suggèrent l'instabilité et la précarité de cette animation illusoire, de cette fausse existence. L'insistance obsédante du poète sur certaines syllabes qui sont étirées ou répétées, comme en suspens, induit un présent éternel qui perd sa linéarité et donc, avec elle, son sens. La diégèse est mise en crise à partir d'une instabilité mimétique qui semble, si ce n'est insaisissable, du moins compromise autant au son qu'à l'image. L'ambivalence du sens du texte lu à travers son énonciation fait écho à la perception de ces images indéterminées.

Confronté au film, le spectateur est dans un entre-deux permanent :

1. entre une image fixe (la photographie de l'arbre) et des images en mouvement (la séquence des oiseaux).⁹⁶⁷

⁹⁶⁴ Cf. Ghérasim LUCA, « Passionnément » in, *Comment s'en sortir sans sortir* (1988), Paris, Éditions José Corti, 2008 (support audio). Extrait de *id.*, « *id.* » in, *Le chant de la carpe* (1973), Paris, Éditions José Corti, 1986, pp. 94-107.

⁹⁶⁵ *Id.*, « Introduction à un récital (Liechtenstein, 1968) » in, *Présentation de Ghérasim Luca*, Éditions José Corti. [En ligne], URL : <http://www.jose-corti.fr/auteursfrancais/luca.html#Ancre>

⁹⁶⁶ *Ibid.*

⁹⁶⁷ Dans la mesure où la photo est devenue image en mouvement et le film photographie, les flashes ne sont qu'une seule image noire intercalée entre deux plans représentant l'arbre aux oiseaux. Le clignotement n'est qu'un leurre dû à une durée deux fois inférieure à celle des plans qui succèdent ou précèdent cette image.

2. entre une figuration confuse (feuilles-oiseaux) et une abstraction obsessionnelle : trop fugace, trop instable, « flashante » ;

3. entre couleurs incertaines de l'image dans sa lumière crue (donnant un faux noir et blanc), et plans noirs des flashes *sans* blanc (leur clignotement produit une rémanence) : le noir et blanc n'est donc jamais véritablement présent ;

4. entre visible et audible : de la poésie quasiment impossible à lire et qui n'a de sens qu'oralement, du visible presque abstrait. Son et image subsistent sans vainqueur ;

5. entre la vie animée de la séquence numérique, le temps de la projection, et la mort de l'arbre photographié (sans feuilles et donc sans sève), et celle du poète (il s'est suicidé en se jetant dans la Seine).

L'interaction entre texte et image n'est qu'ambiguïté.

Pour magnifier cette idée, Marylène Negro a choisi de donner comme titre à son œuvre le phonème du premier mot prononcé par Luca dans son poème, « Pas », mais sans le S final, renvoyant à la dimension orale du poème qui ne peut pas vraiment être compris si on se borne à une lecture muette. Dans l'expression suspendue de ce « Pa » sans S, l'artiste refuse toute tentative synthétique. Cette négation tronquée suggère la « chorégraphie » qu'elle exécute avec le poète tout au long du film.

L'artiste explique que « *Le rythme de l'image s'est scandé sur la lecture du texte* »⁹⁶⁸. Il a donc dicté les divers envols groupés des oiseaux et imposé de manière instinctive et sensitive les clignotements des *flickers* : sous leur effet, les oiseaux s'agitent comme des signes pulsés par la lecture.

Le « récit » insuffle vie à l'image fixe devenue mouvante en épousant le rythme de la voix. Pour Marylène Negro l'image est là « *pour faire face à la lecture de ce texte, au Passionnement de Luca* ». ⁹⁶⁹ L'artiste se confronte (une fois encore) à un auteur, ici, Ghérasim Luca. Comment se positionner par rapport au poète ? Comment interroger sans dénaturer ni illustrer un texte préexistant ? Comment rendre compte *plastiquement* de ce « langage non linguistique » ? La spécificité du texte poétique de Luca et ses mots

⁹⁶⁸ 2^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

⁹⁶⁹ *Ibid.*

tronqués, réduits à leur seule sonorité, créent dans une disparition de sens un foisonnement de possibles à poursuivre.

Une correspondance s'installe entre image et son : oiseaux et flashes noirs expriment visuellement et donc silencieusement les balbutiements et les bégaiements du poète.

Composite, *Pa* évoque les premiers essais sur l'analyse du mouvement de Marey, qui avec ses chronophotographies est le précurseur de l'image animée. Le motif iconographique de l'oiseau rappelle d'ailleurs l'*Étude du vol du goéland* (1886)⁹⁷⁰. L'un et l'autre ont un rapport commun avec l'abstraction. Cependant si le goéland blanc annonçait la naissance du cinéma, les corneilles noires de Marylène Negro semblent avoir un rôle plus funèbre. Pourquoi ces oiseaux s'enfuient-ils tous ensemble de l'arbre ? La raison en est inconnue, mais le film suggère un cataclysme hors-champ, une menace certainement fatale. Ces oiseaux seraient-ils « de mauvais augure » ?⁹⁷¹

Dans *Pa*, le rapport au cinéma n'est pas « argentique », mais post-cinématographique, car même si l'animation évoque ce défilement pré-cinématographique, l'œuvre est numérique. Marylène Negro interroge ainsi paradoxalement l'histoire et l'essence même du cinéma argentique à travers son antithèse et sa rivale : l'image numérique.

En dehors de l'impression de noir et blanc qui rappelle un cinéma d'avant la couleur, une filiation dans le dispositif est perceptible : en premier lieu, dans la relation entre photographie et image en mouvement, puis dans la décomposition du mouvement. Enfin, le travail sonore, construit à partir de l'œuvre d'un poète proche des surréalistes, évoque aussi, de façon quelque peu plus évasive, l'influence de Marey sur le cinéma d'animation à tendance surréaliste⁹⁷².

⁹⁷⁰ Georges DIDI-HUBERMAN et Laurent MANNONI « La traîne de toute chose » in, *Mouvements de l'air, Étienne Jules Marey, photographe des fluides*, Paris, Gallimard, 2004, pp. 240-241.

⁹⁷¹ Auraient-ils encore aujourd'hui, comme autrefois, un « caractère négatif » ? (Michel PASTOUREAU, *Noir : histoire d'une couleur*, op. cit., p. 95.) Seraient-ils porteurs de « mauvaises nouvelles » ? « La malchance qui peut résulter de la rencontre d'un animal noir (...) et surtout d'une corneille témoigne (...) de la survivance de croyances très anciennes. » rappelle Pastoureau. (*Ibid.*, p. 217.)

⁹⁷² On peut citer par exemple Borowczyk et Lenica. (Cf. Nicole BRENEZ, « Etienne Jules Marey : modèles et investissements : problématique dans le cinéma expérimental récent » in, *E.J. Marey, Actes du colloque du centenaire*, Paris, Arcadia, 2004. pp. 121-138.)

Si la durée de l'image coïncide avec celle de la lecture, leur décomposition analytique permet aussi à la cinéaste de révéler le point de départ de cette expérience créatrice. À l'origine de l'œuvre se trouve un souvenir visuel équivoque : Marylène Negro a vu, lors d'un voyage il y a plus de dix ans, un « *arbre feuillu d'oiseaux* »⁹⁷³ subitement envolés au bruit d'un coup de feu. Ce film est né de la nécessité de reconstituer de toutes pièces ce moment qui l'avait fortement impressionnée. Un arbre revu dix ans plus tard dans les mêmes « couleurs » de l'hiver réanime le souvenir et incite la cinéaste à initier ce projet en le photographiant.

Le film, recomposé en images-mouvements à partir d'images fixes provenant de deux origines, engendre une rencontre fusionnelle dans un temps impossible, celui du souvenir. Le spectateur reconnaît ou croit reconnaître des feuilles (la confusion évoquant également le rêve et le processus freudien de la *condensation*⁹⁷⁴).

Un arbre dans la lumière de l'hiver « auréolé » de corneilles témoignerait-il de la résurgence du souvenir, d'un temps absent, impossible à retrouver, qui rejoint celui de la circonvolution de la projection ?

La notion de souvenir, la difficulté de sa représentation et donc la compromission de la perception s'expriment par les flashes qui parasitent l'image.⁹⁷⁵ La

⁹⁷³ 1) D'après la très jolie expression de la cinéaste. (Cf. 2^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*)

2) Rappelons que les corneilles sont des oiseaux migrateurs qui fuient l'hiver sibérien pour se poser en Autriche.

⁹⁷⁴ L'espace de l'arbre s'oppose à la linéarité du temps en évoquant une activité onirique où peuvent coexister ou se télescoper plusieurs événements. Le montage du film soulignerait les perturbations mentales du rêveur. Il joue le rôle de *déplacement* (« *Plus un rêve est obscur et confus, plus on est en droit d'attribuer un grand rôle au facteur de déplacement dans sa formation.* » - Sigmund FREUD, *Sur le rêve*, *op. cit.*, p. 85. -), mais aussi de *condensation*, car « *la condensation du rêve peut se résumer dans cette formule ; chaque élément du contenu du rêve est surdéterminé par le matériel des pensées du rêve, il ne dérive pas d'un seul élément des pensées du rêve, mais de toute une série d'entre eux, lesquels n'ont nullement besoin d'être proches les uns des autres dans les pensées du rêve, mais peuvent appartenir aux domaines les plus divers du tissu des pensées. L'élément du rêve est au sens exact le remplacement dans le contenu du rêve de tout ce matériel disparate.* » (*Ibid.*, p. 81.) Pour appréhender le rêve, il faut en identifier la construction et en comprendre le fonctionnement dans le processus mental du rêveur. Le montage explore la façon dont les éléments se transforment et se combinent entre eux et cohabitent simultanément pour communiquer l'atemporalité d'une activité onirique. Comprendre le rêve et donc le film, c'est décoder tous les éléments et tous les niveaux de lecture, car : « *le contenu du rêve ne dit en quelque sorte que : toutes ces choses ont un élément X en commun.* » (*Ibid.*, p. 79.)

⁹⁷⁵ Ces flashes pourraient évoquer le processus de (re)création d'un souvenir puisque : « *L'information qu'on va mémoriser est éclatée, distribuée entre les différentes régions du néocortex correspondant aux différents sens. (...) Un neurone visuel n'est pas un neurone auditif. La madeleine de Proust en est un bon exemple. (...) peu à peu, il parvient à mobiliser les différentes régions de son néocortex où son souvenir est enfoui.* » (Cf. Bernard DUBOIS, « Un souvenir est une reconstruction complète du réel » *in*, *Les pièges de la mémoire*, *op. cit.*, p. 42.)

durée de l'image s'accorde à celle de la lecture, mais le temps s'est *inversé* puisque la fin du film montre en réalité l'image qui est à l'origine de celui-ci. La cinéaste confronte le lien entre remémoration d'un souvenir et perception la réactivant.⁹⁷⁶

Marylène Negro travaille une perception illusoire qui véhicule des suggestions métaphoriques. Si le mouvement à partir d'une seule image fixe est possible, il met en porte à faux toute idée préconçue de hiérarchie ou de définition d'un média par rapport à un autre. La notion même d'image en mouvement est mise en question. En jouant sur ce faux noir et blanc qui fait penser à un travail d'illusionnisme, de trompe l'œil, la cinéaste nous entraîne dans le jeu de l'apparence et de ses « miroirs aux alouettes ». Elle nous fait *vivre* une expérience particulière du temps passé qui s'actualise dans un présent évanescent à travers le mode du souvenir.

Le souvenir de la lecture du poème et celui de la cinéaste interrogent l'essence même de ce qu'est censé être le film. Ils désarticulent toute définition préalable du média et de son rapport au réel au travers du lien ténu entre image fixe et image en mouvement, ainsi que de la perte de la perception de la couleur. La voix du poète communique un sentiment d'épuisement tout en défendant cette lutte vaine et pourtant nécessaire des choix singuliers de la cinéaste.

La lecture du texte semble insuffler vie à l'image. La voix off renforce le questionnement analytique du mouvement et joue un rôle crucial dans son rapport transversal au cinéma et à son l'histoire. Cette « réanimation » permet de donner naissance à un au-delà de l'image fixe et évoque plus largement « la question de la disparition » du noir et blanc en numérique et celle du poète. Une « disparition » qui doit être considérée dans toute la puissance de son ambivalence...

Nous ne voyons pas le poète roumain à l'image, ce qui nous renvoie à sa mort prématurée (par suicide). L'absence de façon générale est perçue à travers sa persistance mélancolique. Ce noir et blanc numérique n'existe pas en soi, puisqu'il n'est en fait, nous l'avons dit, que la somme de toutes les couleurs du spectre. Le blanc est la somme de toutes les couleurs et le noir l'expression de leur absence totale - ou une synthèse, et

⁹⁷⁶ 1) Pour le dire autrement : « *Un souvenir est une reconstruction complète du réel* », titre de l'article de Bernard Dubois précédemment cité. (Cf. *Ibid.*, pp. 41-42.)

2) L'auteur avance d'ailleurs ce paradoxe troublant : « *plus on cherche à se rappeler, plus on a tendance à enrichir son souvenir.* » (Cf. *Ibid.*, p. 41.)

donc une vision de « perfection colorée » à travers le microscopique ou le macroscopique. Marylène Negro interroge sa disparition « concrète »⁹⁷⁷ pour en affirmer une renaissance qui serait celle d'un noir et blanc particulier perçu comme un « zoom des couleurs mimétiques traditionnelles » et donc des figures qui conditionnent la narration.

Ces « sombres » oiseaux pourraient suggérer, de façon indirecte, l'hémorragie infra-oculaire dont souffrait Edvard Munch. Le peintre transcrit ses *visions entoptiques*⁹⁷⁸ dans des dessins et pastels dont « *un certain nombre se présentent comme des taches, des formes circulaires ou polylobées, des textures plus ou moins bien définies* »,⁹⁷⁹ mais aussi parfois sous les traits d'incroyables volatiles (allant du corbeau à l'oiseau de proie fabuleux).⁹⁸⁰

Pensons aussi à l'expression « avoir une coquetterie dans l'œil » doublement intéressante, tant par sa référence ornithologique (le coq) qu'ophtalmologique (le strabisme). L'envol des oiseaux *divergeant* en tous sens pourrait incarner ce « *trouble de la vision* [marqué par un] *défaut de convergence* »⁹⁸¹.

Le film s'observe autant comme matériau que comme source d'enchantement. La ritournelle que sauraient produire les oiseaux est prise en charge par le poète. À l'inverse les oiseaux pourraient faire penser que la cinéaste a des « *larmes dans la voix* »⁹⁸², qu'elle a « *la voix altérée par le chagrin* »⁹⁸³ en pensant à la mort de Luca.

⁹⁷⁷ Au contraire de la pellicule argentique noir et blanc.

⁹⁷⁸ Vision entoptique : « *perception de structure appartenant à l'œil lui-même* ». (Cf. Philippe LANTHONY, « Les Crapauds de Rodolphe Töpffer et l'oiseau d'Edvard Munch » in, *Les Yeux des peintres*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1999, p. 46.)

⁹⁷⁹ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁸⁰ 1) On peut citer à ce propos l'huile sur toile *Autoportrait, l'œil malade de l'artiste* (1930).

2) Munch décrit dans ses notes : « *Je vois des taches noires qui ressemblent à des vols de corbeaux au loin quand je regarde le ciel ; peut-être bien des caillots de sang qui se trouvaient en périphérie et qu'un mouvement brusque de l'œil fait bouger ; quand ils disparaissent soudainement, c'est comme s'ils étaient revenus se poser à leur point de départ.* » (Munch cité par Philippe LANTHONY, « Les Crapauds de Rodolphe Töpffer et l'oiseau d'Edvard Munch » in, *Les Yeux des peintres*, op. cit., p. 50.)

⁹⁸¹ 1) Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Strabisme » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/strabisme>

2) De façon plus détaillée, un strabisme est une : « *Anomalie de la vision, congénitale ou non, caractérisée par l'impossibilité de fixer un même point avec les deux yeux, les axes visuels ayant un défaut de convergence.* » (Cf. *Ibid.*)

⁹⁸² Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Voix » in, *T.L.F.i.*, op. cit.

⁹⁸³ Cf. *Ibid.*

Ce *chant* devient celui de la défense d'un territoire troublant. La transposition non mimétique entre image et son célèbre le refus d'imitation forcément appauvrissant qu'aurait certainement approuvé un Messiaen.⁹⁸⁴ Il s'expose dans le temps tout en traversant l'espace (*le champ*) de l'image. Le spectateur va du son à l'image (et inversement) dans le temps du film qui en devient pure traversée.

- Deux autres versions du film : enjeu de la variation

La cinéaste décide l'année suivante, en 2008, de faire une deuxième version de *Pa*. Elle retravaille sa première mouture et modifie la bande-son en supprimant le texte de Luca tout en conservant l'image telle quelle.

Le rythme qu'elle a trouvé pour le montage de ses images reste basé sur la voix du poète, bien que cette dernière ne soit plus là.⁹⁸⁵ Le son a *presque* disparu : seuls surnagent des aboiements de chiens qui se répètent par trois fois. Le spectateur pourrait penser que ce sont les aboiements qui effrayent les oiseaux et expliquent leur envol, mais celui-ci se poursuit hors jappements. De quasiment inexistant au début du film, le son est à la limite du perceptible à la fin. Les derniers aboiements qui se perdent dans le lointain tels des loups hurlant à la mort induisent un profond malaise.⁹⁸⁶

Le film est soutenu par une armature sépulcrale, il semble posséder un squelette fantôme ; il porte comme constat intrinsèque que la lumière d'hiver peut offrir à un paysage une bichromie réelle. Marylène Negro radicalise encore sa démarche en mettant

⁹⁸⁴ 1) Olivier Messiaen fut compositeur et ornithologue. Synesthète, il affirmait : « *ma musique doit donner avant toute chose une audition-vision, base sur une sensation colorée.* » (Messiaen cité par Libero ZUPPIROLI, « Le Traité des couleurs de Goethe et la science d'hier et d'aujourd'hui » in, *L'Expérience de la couleur. Voisinages et postérité du Traité des couleurs de Goethe, op. cit.*, p. 21.) Il enregistra en particulier toute sa vie le chant des oiseaux afin de s'en inspirer pour l'élaboration de compositions telle l'œuvre pour piano *Catalogue d'oiseaux* (1956-1958) composée pour Yvonne Loriod.

2) Les propos de cet auteur accentuent la parenté avec le film de Marylène Negro : « *Chaque pièce est écrite en l'honneur d'une province française. Elle porte en titre le nom de l'oiseau-type de la région choisie. Il n'est pas seul : ses voisins d'habitat l'entourent et chantent aussi (...) son paysage, les heures du jour et de la nuit qui changent ce paysage, sont également présents, avec leurs couleurs, leurs températures, la magie de leurs parfums.* » (livret du disque *Catalogue d'Oiseaux - 1956, 1957, 1958 - interprété par Yvonne Loriod, piano Eratio, 1973.*)

⁹⁸⁵ Comme celle de Verlaine, « *elle a l'inflexion des voix chères qui se sont tues.* » (Cf. Paul VERLAINE, « Mon rêve familial » in, *Poèmes saturniens, op. cit.*, p. 74.)

⁹⁸⁶ Ils paraissent comme doublement hors-champ, car on pourrait presque imaginer qu'ils proviennent de l'extérieur. Ces sons, intermittents comme l'image, accompagnent plus qu'ils n'expliquent le drame qui semble se jouer ailleurs...

en abyme la question de l'absence : nous sommes en pleine affirmation de la survivance de la couleur mimétique.⁹⁸⁷

La fin semble aussi lugubre que la première version de l'œuvre, mais sur un registre moins pesant : *mezza voce*, pourrait-on dire. L'ambiguïté entre œuvre muette et œuvre sonore renforce celle de l'image entre abstraction et figuration, entre image fixe et animée.

La métamorphose sonore des chiens en loups rappelle celle de l'image fixe en image mouvante, l'incertitude sur la nature de l'animal, de ces couleurs absentes devenues noir et blanc font penser à l'expression « entre chien et loup » qui désigne les prémices du crépuscule.

Cette présence animale au son, bien que ténue, fait contrepoint à celle des oiseaux à l'image et donne au film les teintes d'une fable angoissante. Les feuilles de l'arbre évoqueraient autant des oiseaux que les plumes de ces derniers tombant de l'arbre et qu'ils auraient pu perdre lors de cette « mue onirique » de la flore à la faune. Le film paraît aussi plus long : le « faux silence » de la bande-son amène à une meilleure concentration sur l'image.⁹⁸⁸

Finalement, en 2009, *Pa* se déleste entièrement de sa bande-son, seul le rythme des images garde « en creux » la trace du poème initial. Dans cette dernière version, le silence absolu permet d'échapper à un destin trop funèbre. Nous sommes dans un vrai travail du négatif, une pure contemplation de l'image.

Or, le noir a souvent été associé à la temporalité et le blanc à l'intemporalité.⁹⁸⁹ Tout en exprimant clairement un retour dans le passé qui s'actualise dans celui du temps

⁹⁸⁷ Le film comme pour le rêve chez Lyotard a réussi à « dissoudre le dire dans le voir. » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 11.) Lyotard explique que le rêve s'oppose au discours, car « le travail du rêve ne pense pas » (*Ibid.*, p. 239.) Le film devient, à travers sa structure onirique, l'« inconscient renversé, le possible plastique. » (*Ibid.*, p. 238.)

⁹⁸⁸ Pour Bernard Benoniel : la mue de « Mue (*muer, mutare : changer*) [est un] phénomène lent, régulier, impliquant un changement d'apparence, sans changement de nature. On dit d'une voix qu'elle mue (...). De même, à certaines époques de l'année, les animaux vertébrés changent de plumage, de poil ou de peau. Par extension, un mutant se dit d'un animal ou d'un végétal qui présente des caractères nouveaux par rapport à l'ensemble des ascendants. » Le film célébrerait une mutation du cinéma ? (Bernard BENONIEL in « Mues, mutations, métamorphoses, du 21 janvier au 29 février 2004 » in *Programmation de la Cinémathèque française de janvier-février 2004*, p. 41.)

⁹⁸⁹ Intemporalité : « *Qui est étranger au temps, qui ne s'inscrit ni dans le temps ni dans la durée.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Intemporalité » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/intemporalite>>)

de la projection, le film de Marylène Negro exprimerait donc cette dialectique impossible d'un temps « intempestif ».

À la manière d'« études » en peinture, les trois versions du film *Pa* sont à voir comme des variations autour d'un même thème. Celui de la survivance et du renouveau du travail du noir et blanc en numérique selon une démarche farouchement individualiste. Un préjugé fort répandu vient à être invalidé : les images en noir et blanc ne font pas forcément état d'une « régression » technique ou temporelle. Bien au contraire, en s'affirmant en tant que « couleurs » particulières, elles se présentent comme « inadaptées » aux formes narratives standards ou plutôt rendent inapte un cinéma basé sur un scénario.⁹⁹⁰ La réalité ne rime pas forcément avec des couleurs découpées de manière figurative, c'est-à-dire de façon *spectrale*. Les couleurs spectrales ne sont-elles que l'endroit connu d'un visible dont ce noir et blanc serait l'envers ?

Tout comme la fin du film montre en réalité l'image d'origine, l'écoute du poème devient de plus en plus inaudible, jusqu'à s'éteindre complètement au fil des versions successives. En sont-elles des réminiscences⁹⁹¹ ? Le rêve en est d'ailleurs un cas particulier.

À travers le changement chromatique du film, on pourrait, là encore, parler d'une *condensation* extrême de ce que nous percevons à l'état de veille.⁹⁹² Comme lors du « sommeil paradoxal » (phase de sommeil où nous serions susceptibles de produire le plus de rêves⁹⁹³), ce « film paradoxal » à la bichromie noir et blanc permettrait ainsi à Marylène Negro de « retrouver des mots connus, les entendre ou les lire autrement, les

⁹⁹⁰ Le noir et blanc n'est pas seulement un choix esthétique, il est aussi présent dans notre vie quotidienne dans certaines conditions d'éclairage.

⁹⁹¹ Réminiscences : « *Retour à la conscience d'une image, d'une impression si faibles ou si effacées qu'à peine est-il possible d'en reconnaître les traces.* » (Cf. *Id.*, « Entrée : Réminiscences », *ibid.*)

⁹⁹² D'autant plus que nos rêves se « construisent » en récit à partir d'images mentales élaborées au moment du réveil : « *Seules les phases de réveil permettent d'organiser en récit des images mentales.* » (Jean-Pol Tassin cité par Lise BARNEOUD, « Quand rêve-t-on ? » in, *Les Mystères Du Sommeil, Science et vie, Hors-série n° 262*, mars 2013, Montrouge, Mondadori Magazine France, p. 49.) Le médecin et historien Alfred Murey affirmait déjà au XIX^{ème} siècle : « *Un rêve est un réveil qui commence.* » (Alfred Murey cité par *ibid.*)

⁹⁹³ Cf. Lise BARNEOUD, *ibid.*, pp. 46-47.

connaître et ne pas exactement les reconnaître. »⁹⁹⁴ Comment appréhender cette méconnaissance ?

Érik Bulloz pose bien le problème de cette inversion :

La réflexion sur la relation entre l'ordre du récit et ses effets rhétoriques n'est pas nouvelle. Je propose un détour par la « querelle de l'inversion », apparue au milieu du XVII^{ème} siècle. Faut-il respecter l'ordre prétendument naturel (l'ordre sujet prédicat utilisé par la phrase française selon laquelle la substance précède l'accident, le sujet doit venir avant le verbe et le verbe avant le complément) ou procéder à la manière latine marquée par le début *in média re* et le retour en arrière ? Si la phrase française semble obéir à un principe logique, disent les commentateurs, la phrase latine réunit un double avantage : une plus grande liberté de construction et un surcroît d'expressivité.⁹⁹⁵

La construction n'est pas linéaire, mais *plastique*, à l'image de certaines élaborations poétiques. Toujours pour Érik Bulloz :

Il s'agit (...) de référer l'ordre logique et successif du discours à l'ordre simultané des sensations. (...) De ce point de vue (...) la poésie ne rend pas successives les idées à la manière du discours, elle permet d'offrir une image simultanée des perceptions.⁹⁹⁶

Le spectateur « est là » dans ce temps *in média res*. Il doit regarder l'œuvre dans son entièreté pour en comprendre la construction. L'image associée aux « paroles » de Luca adopte les principes du hiéroglyphe. Bulloz rappelle que : « *Le propre du hiéroglyphe* ("dire et représenter en même temps") *est de rétablir dans le poème le caractère simultané de la sensation afin d'accroître l'émotion.* »⁹⁹⁷ L'œuvre s'offre au spectateur. Toute « traduction » du film en mots est à sa charge.

⁹⁹⁴ 1) 2^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

2) Le déplacement des cornilles dans le film pouvant être rapproché alors des « *mouvements incessants des yeux* [aux fonds de paupières closes qui] *semblent suivre les scènes invisibles du monde onirique.* » (Lise BARNEOUD, « Quand rêve-t-on ? » in, *Les Mystères Du Sommeil, Science et vie, op. cit.*, p. 46.) Les flashes noirs du film seraient alors comme des paupières qui se soulèvent et se rabattent lors de micro-réveils « *indétectables* [pour le rêveur] *de quelques fractions de seconde.* » (*Ibid.*, p. 48.) et moments où se fabriqueraient, se figurerait donc, le récit onirique (dans le film les images de « feuilles-oiseaux ».) « *L'impression de durée du rêve ne serait qu'une* [autre] *illusion.* » selon Lise Barneoud. (Cf. *Ibid.*) - Nous rajoutons le terme d'« autre ».

⁹⁹⁵ Érik BULLOT, « Le Cheval d'Ezra Pound » in, *Renversements 1. Notes sur le cinéma*, Paris Expérimental, 2009, p.14.

⁹⁹⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁹⁹⁷ *Ibid.*

Luca proclamait :

Qu'on brise la forme où elle s'est engluée et de nouvelles relations apparaissent : la sonorité s'exalte, des secrets endormis surgissent, celui qui écoute est introduit dans un monde de vibrations qui suppose une participation physique, simultanée, à l'adhésion mentale. Libérez le souffle et chaque mot devient un signal.⁹⁹⁸

L'image numérique « aux allures » achromates interroge, dans le silence de la salle de projection, le ressenti de l'auditeur qui est invité à « entendre » et même peut-être à « écouter ». L'entente devenue écoute lui permet d'effeuiller, d'appréhender le « sens » de ce film à travers ses propres affects.⁹⁹⁹

⁹⁹⁸ 1) Ghérasim LUCA, « Introduction à un récital », *op. cit.* (Nous remercions Marylène Negro qui nous a indiqué la citation du poète.)

2) Là encore, il est question de signal, signal qui marquerait le moment de changer notre relation aux images en mouvement... Pensons aux propos de Pascale Risterucci qui présente « *Le cinéma comme art du deuil, le film comme approche mélancolique d'une figure toujours perdue. Remonter le temps.* » (Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, *op. cit.*, p. 122.)

⁹⁹⁹ Pensons à la pâquerette dont les pétales questionnent la persistance d'un sentiment. Dans le film, ces pétales ont pris l'apparence de feuilles qui tombent « mortes » puis de corneilles bien vivantes pour exprimer la « survie » de la passion de Luca pour une femme à travers son poème. *Passion* perdurant à travers le silence de la mort et se réincarnant à travers les versions du film. *Passion* forcément individualiste qui devient au sens étymologique du terme pure compassion émanant de l'œuvre.

C) **FIGURATION VACANTE ET HIATUS TEMPOREL**
DANS LE FILM *A WHITER SHADE*

- **Présentation du film**

Le titre *A Whiter Shade* apparaît progressivement sur le fond blanc du premier plan du film allant d'un blanc « invisible » (ton sur ton avec l'espace de l'image) pour atteindre le gris pâle et disparaître dans un mouvement inverse identique. Les lettres utilisées sont dédoublées par une ombre portée. La typographie « éclaire » le sens de ces mots anglais¹⁰⁰⁰ en mettant en scène l'aspect paradoxal d'une ombre qui serait blanche. Or, par définition, une ombre est tout sauf blanche ou alors elle ne pourrait être perceptible. Serions-nous conviés à une quête de l'invisible ?

Des images floues et fixes se succèdent dans un rythme lent et identique pendant toute la durée du film (quarante-neuf minutes et cinquante secondes). Le spectateur découvre des formes noir et blanc indistinctes. On pense parfois à des nuages ou à des fils de fer emmêlés. À de rares moments, une bouche, un œil, un sourcil, l'arête d'un nez se devinent ; mais, quand une figuration visuelle transparaît, elle reste toujours voilée. Des fondus entre chaque image instaurent pourtant un mouvement, suggèrent une métamorphose, accentuent une lointaine organicité. Ces images vont-elles donner naissance à un être ? Assistons-nous à une hybridation entre éléments abstraits et vestiges figuratifs ?

Si les formes semblent comme en devenir, les éléments corporels surnageant ont été dépossédés de leur modelé ; tout détail anatomique est gommé par une bichromie trop contrastée ou trop tamisée. Certains fragments d'un même plan sont d'un blanc très appuyé évoquant la luminescence de quelque néon, ou bien d'un noir d'encre tandis qu'une autre partie présente des éléments plus estompés suggérant une matière

¹⁰⁰⁰ La traduction littérale du titre serait : « une ombre plus blanc que blanc » (*whiter* signifie : « plus blanc. » - Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : White » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/white/624128>> - et *shade* : « ombre ». - Cf. Id., « Entrée : Shade », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/shade/610974>> -)

granuleuse ou un état gazeux. Dans les deux cas, la profondeur de champ de l'image, plus que précaire, laisse la bidimensionnalité l'emporter.

Ce noir et blanc est lui aussi déconcertant. Parfois des « traces » colorées tel un bleu tirant vers le céladon, un beige-ocre, ou un rouge pâle apparaissent. Elles évoquent les touches de pinceau aquarellées qu'un peintre emploierait pour rehausser de « vie » une esquisse jugée trop terne. Les zones de couleur accentuent ainsi le vain espoir chez le spectateur que ces éléments puissent former « un tout » vivant tout en rendant manifeste l'« effet » artificiel du chromatisme.

Le son comme distordu empêche, lui aussi, une identification immédiate à une figuration. Il n'est pas agréable à l'oreille, les bruits métalliques prédominent ainsi qu'un souffle lourd, dense, pénible. Quelques notes de musique surnagent, éparses, brouillant encore plus l'écoute.

Le travail sonore redouble ainsi l'incertitude mimétique de ces bichromies diverses et met en crise la perception autant optique qu'auditive du spectateur. L'image par rapport au son se potentialise de toutes les projections possibles.

Un rythme soutenu maintient néanmoins un accord entre ces formes visuelles et sonores. La bande-son souligne la lenteur des images, conférant une impression de dislocation. On imagine un animal féroce, gigantesque, qui, traqué, tente de s'enfuir. La naissance organique suggérée à l'image serait-elle de l'ordre de l'innommable et donc du *monstrueux* « au regard » de notre écoute ? Nous allons voir que c'est ce flottement qui est au cœur de la dynamique créatrice du film et qu'il incite le spectateur au surenchérissement interprétatif.

Les figures ne se laissant jamais réellement appréhender, une recherche de cohérence globale semble vouée à l'échec. Le film se laisserait-il, là encore deviner, plus que voir et entendre ? Une temporalité privée d'un récit chronologique, un temps ressenti et non pas linéaire, s'imposent. L'œuvre privée *du sens* de la narration impressionne *nos sens*. Une surface où domine un blanc informe est le support idéal pour toutes les *projections*, au sens cinématographique comme au sens psychanalytique.

Un va-et-vient entre plans totalement abstraits et plans « fugacement » figuratifs, entre flou dominant et éléments nets en perdition, entre noir et blanc et colorimétrie incertaine perdure pendant toute la durée de l'œuvre. On pourrait parler d'ébauche pour

poursuivre avec l'analogie picturale ; le travail « en cours », le *work in progress* étant intensifié par la bande-son. Le temps *ressenti* serait-il celui de l'« indéterminé » autant que du « non-terminé » ? L'œuvre se présentant « non-terminée » renverrait-elle à son élaboration ? Ce temps devenu « infini » serait-il à clôturer par le spectateur ?

- Origine et élaboration des images

Le film est né du désir d'« animer » un portrait photographique appartenant à la cinéaste. Il s'agit du visage d'un homme sur support argentique aux apparences les plus anodines ; cependant, au moment où cette image a été prise, cet individu était sous l'emprise de quelque substance psychoactive. Marylène Negro, à travers l'élaboration de son film, va chercher à retranscrire cet état altéré de conscience.

L'artiste « *part de cette image pour en faire d'autres puis faire ce film.* »¹⁰⁰¹ Elle photographie en effet à nouveau cette image en noir et blanc avec un appareil numérique muni d'un flash. En prenant ce visage sous divers angles, elle décompose le personnage d'origine. Être « *très près, comme dans l'image* »¹⁰⁰², explique l'artiste, équivaut à réaliser un *blow-up*¹⁰⁰³ d'où ressortent les éléments abstraits d'une image figurative...

Le processus d'« agrandissement » va devenir pour Marylène Negro le début d'une *enquête*¹⁰⁰⁴ *plastique* sur l'état psychique du protagoniste et les normes graphiques en vigueur au cinéma.

Lors du *shooting*, des accroches de lumière se répercutent sur le papier brillant du tirage et brouillent la figuration déjà fragmentée par les gros plans systématiques. La

¹⁰⁰¹ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, à propos de *A Whiter Shade*, Paris, le 4 novembre 2009.

¹⁰⁰² *Ibid.*

¹⁰⁰³ Le terme *blow-up* signifie « *agrandissement* », mais aussi « *explosion* ». (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Blow-up » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.larousse.fr/dictionnaires/anglais-francais/blow-up/566209?q=blow-up+>>

¹⁰⁰⁴ Pensons à *Blow-up* (1966) d'Antonioni. Thomas le héros du film est photographe. Il prend quelques clichés anodins dans un parc et découvre en les « agrandissant » un meurtre en train de se perpétrer. Renouvelant à nouveau ce geste ; il finit par faire disparaître la figuration dans la matière argentique. Il revient alors sur les « lieux du crime », et voit « de ses yeux » un cadavre puis revient dans son atelier qui a été cambriolé. Il retourne à nouveau dans le jardin pour réaliser que toutes les traces du drame dont rendaient compte ses images dérobées ont été elles aussi effacées comme l'avait fait de façon presque prémonitoire le travail d'agrandissement de ces photographies...

lumière, provenant de la pièce où elle élabore son tournage, vient aussi « altérer » de forme et de couleur inopinées l'image d'origine. Trois lumières coexistent : celle du papier d'origine, celle du flash et celle de la fenêtre extérieure. Marylène Negro l'explique : « *C'était un tirage brillant, dans lequel d'autres images sont venues se refléter dans la prise de vue au flash.* »¹⁰⁰⁵ La rambarde et les persiennes de la fenêtre de la pièce où a lieu le *shooting* se trouvent surimpressionnées à l'image. Cette aberration due à l'espace du tournage crée un raccourci saisissant. Espace et corps s'imbriquent. Le visage devient abstraction ou décor, voire les deux à la fois.

Le noir et blanc « douteux » de la prise de vue numérique se révèle. L'image mêle une « trace » argentique à une nouvelle matrice binaire « non-analogique » et donc non chromatique, mais numérique à l'origine... Un noir et blanc informe en résulte tant à cause de traces de couleur « latente » que de figures incertaines. La perception des couleurs et des formes de l'œuvre fait ainsi écho à sa réalisation en un « lapsus créateur ». Parfois même le voyant lumineux rouge apparaît à l'image, indice de la prise de vue en cours. Le film est plus le résultat d'un processus qu'une œuvre close.

Si le « noir et blanc » analogique à travers le « filtre » numérique « révèle » des zones de couleur ou des tâches de noir ou de blanc à l'image, ces couches de « matière » sont comme des surimpressions qui n'opacifient pas, mais éclaireissent l'état du personnage. Le *shooting* au flash devient comme un rituel qui fait disparaître le visage de l'homme et crée la couleur qu'« incarnerait » sa psyché. Sa perception particulière du monde s'exprimerait *plastiquement* par une image impossible où formes et couleurs se confondent.

Nous voyons autant l'esprit du personnage que sa vision. Le fantôme de sa psyché hante l'image figurative, il travaille le film, « ronge » la figuration, pour rendre compte du souvenir de son état.¹⁰⁰⁶

¹⁰⁰⁵ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁰⁶ Nous allons voir que Marylène Negro amène le spectateur à vivre l'événement ressenti par le protagoniste. Le visage est « bouleversé », fragmenté et démultiplié ; ce qui pourrait renvoyer à un événement où la consommation de drogue a induit un état psychique de sidération, mais aussi de dissociation analgésique avec ce qui a été vécu, évoquant, à nouveau comme dans les deux autres films de la cinéaste, les mécanismes d'une « mémoire traumatique », littéralement « contaminée ». Ce devenir n'est que la réalité puisque l'homme est déjà « objectivé » par la photographie numérique.

Marylène Negro concrétise une « transmutation » entre argentique et numérique. Pour révéler l'état d'esprit de l'« homme argentique » elle le soumet à son exact contraire : l'outil numérique. De façon plus globale, la rapidité d'exécution du *shooting* a imposé un principe d'absorption de l'argentique par le numérique. La cinéaste a pris plus de deux cents prises de vues qu'elle va mettre ensuite bout à bout sur son banc de montage virtuel. La photographie du personnage « prise sous toutes les coutures », est noyée par la profusion d'images numériques. Dans ce devenir numérique « flashant », ses *traits* sont comme « raptés ».

Les éléments antinomiques s'opposent : le figuratif, l'argentique, le plan « large » du portrait, le tirage unique sont distancés par l'abstrait, le gros plan, le numérique, les multiples photographies. « *Devant toutes ces prises de vues [explique l'artiste] je n'ai retenu que celles où l'image initiale n'était plus reconnaissable. Des images à la limite de l'abstraction.* »¹⁰⁰⁷ Le duel qui s'est opéré entre éléments « passés » et « actuels », entre abstraction et figuration, atteste d'un croisement des images. Le processus est mis en valeur, « rehaussement » (reprenant ainsi le mot utilisé dans notre comparaison picturale en début d'analyse du film) d'un média à travers l'autre.

L'œuvre qui en résulte naît presque d'une danse, d'une transe dans le sens que Jung donne à l'image et que synthétise Anne Boissière en ces mots :

L'image (...) est à penser du côté du rite et de la transe, du côté d'une force de suggestion hypnotique qui la définit d'emblée comme une activité aux confins d'une problématique qui est celle de l'action efficace et de la magie. L'image a le statut chez Jung d'une opération.¹⁰⁰⁸

L'opération vise le spectateur.

¹⁰⁰⁷ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁰⁸ Anne BOISSIERE, « À propos du différend entre Freud et Jung, l'image du rêve et la création artistique » in, *Hypnos, images et inconscient en Europe (1900-1949)*, Musée d'Art Moderne, Lille Métropole, 2009, p.140.

- Saisissement temporel

Pour paraphraser une maxime surréaliste, celui-ci « *ne voit* [plus l'homme] *caché dans la forêt* ». La fameuse phrase se trouve au cœur d'un photomontage qui se compose d'une huile sur toile de Magritte encadrée de seize photomatons des tenants du mouvement surréaliste.¹⁰⁰⁹

La peinture centrale fonctionne comme un rébus : elle représente une femme nue ; au-dessus de sa tête se trouvent inscrits les mots « je ne vois pas la » et à ses pieds « cachée dans la forêt ». Deux médias sont confrontés l'un à l'autre, le premier parmi les plus anciens et le second à la pointe de la modernité (les photomatons apparaissent en 1928 en France, soit un an avant cette œuvre collective). Ce rapprochement avec *A Whiter Shade* s'avère pertinent à plusieurs niveaux.

La peinture de Magritte au cœur du photomontage présente un corps tout comme la photographie argentique de Marylène Negro un visage humain. Dans les deux œuvres, cet élément central et unique se voit opposé à une série de photographies. D'un côté seize visages aux yeux clos et de l'autre une série de photographies numériques « aveuglent » le « personnage argentique » par l'utilisation du flash et du zoom.

Les deux œuvres attestent d'une vie intérieure. Les surréalistes, en fermant les yeux, pourraient voir apparaître une femme peinte. Cette idée de vision introspective se retrouve dans *A Whiter Shade* où Marylène Negro associe la plasticité de l'œuvre à une retranscription de l'état d'esprit de l'homme photographié.

L'immédiateté photographique et « aléatoire » du photomaton rejoint celle de l'appareil numérique laissé volontairement en mode automatique par l'artiste plasticienne. On pourrait parler dans les deux cas de photographie « automatique », comme on parle d'« écriture automatique », ce qui selon Breton, revient à rechercher l'« *automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer (...) le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout*

¹⁰⁰⁹ Il s'agit de : Louis Aragon, André Breton, Luis Buñuel, Paul Éluard, Marx Ernst, Salvador Dali, René Magritte, Paul Nougé, Maxime Alexandre, André Thirion, Georges Sadoul, Albert Valentin, Yves Tanguy, Camille Goemans, Jean Caupenne et Marcel Fourier.

contrôle exercé par la raison »¹⁰¹⁰, état d'abandon pouvant être comparé à celui entre le sommeil et le réveil.

Marylène Negro s'abandonne, elle aussi, à l'aléatoire et à l'imprévu pour cristalliser l'ambiguïté de l'inattendu. À l'automatisme de l'appareil photographique s'ajoute le refus de classement des prises de vues obtenues pendant le *shooting* : lors du montage sur l'ordinateur, l'artiste conserve l'ordre de la prise de vue et donne une même durée à chaque image qui ne va apparaître qu'une seule fois. Même si elle « *revient sur les mêmes zones, toutes les images sont différentes* »¹⁰¹¹, car les angles le sont également.

Au départ, la séquence obtenue possède une durée très courte (quatre cents secondes, à raison de deux cents images de deux secondes chacune). À cause du ralenti extrême des images (puisque le film dure au final quasiment cinquante minutes) et de l'entrelacement de la vingt-cinquième image en numérique, se créent « spontanément » des fondus que Marylène Negro n'avait pas anticipés, mais qu'elle conserve et même recherche ensuite, installant ainsi une nouvelle temporalité. Selon la plasticienne, « *Le fondu des images entre elles crée des images nouvelles, surprenantes.* »¹⁰¹² Le ralenti du montage « anime » curieusement les images, induisant un principe d'apparition-disparition des images fixes.

Une métaphore se file entre le *shooting* au flash de l'appareil photographique : « *une lumière qui venait hors de moi* »¹⁰¹³, la session quickTime très rapide « comme un flash » et l'état sous stupéfiants : le « flash » visuel de l'homme portraituré.¹⁰¹⁴

Rendre compte de l'état d'esprit de l'artiste permet de proposer une « autopsie artistique » à travers l'incertitude du noir et blanc en numérique. (Le mot *drogue* est le terme générique pour les ingrédients qui servent « *aux préparations chimiques et*

¹⁰¹⁰ André BRETON, *Manifeste du surréalisme* (1924), Paris, Gallimard, 1972, p. 37.

¹⁰¹¹ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰¹² *Ibid.*

¹⁰¹³ *Ibid.*

¹⁰¹⁴ En cela on pourrait parler d'un processus créateur *intuitif* dans le sens qu'en donnait Flaubert : « *L'intuition artistique ressemble en effet aux hallucinations hypnagogiques – par son caractère de fugacité – ça vous passe devant les yeux, c'est alors qu'il faut se jeter dessus, avidement.* » (Flaubert cité par Tony JAMES, « Les hallucinés : "rêveurs tout éveillés" ou à moitié endormis » in, *Les Arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 26.)

pharmaceutiques », ¹⁰¹⁵ mais aussi « à la teinture ». ¹⁰¹⁶ Pour faire une relation avec le film, on pourrait parler d'un média numérique « *qui colore* » ¹⁰¹⁷, qui « *intoxique* » l'argentique noir et blanc d'origine ¹⁰¹⁸; et aussi dire, de façon picturale, qu'il l'« enfume » à travers des effets de *sfumato* confinant à l'excès. ¹⁰¹⁹)

L'artiste dialogue avec l'œuvre et réciproquement. Les « contraintes » qu'elle s'est données présentent un résultat qui donne le sentiment d'être face à une forme vivante, face à un *autre* rapport au temps, un temps *subliminal* ¹⁰²⁰, devenu sensitif, *saisissable* physiquement.

¹⁰¹⁵ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Drogue » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/drogue>

¹⁰¹⁶ Cf. *Ibid.*

¹⁰¹⁷ Cf. *Ibid.*

¹⁰¹⁸ 1) Indiquons d'ailleurs que le mot *shade* a comme deuxième sens celui de « nuance ». (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Shade » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit.)

2) Le titre du film pourrait se traduire, de façon plus soutenue par « un ton de blanc plus clair ». (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Whiter shade » in, *Linguee, Dictionnaire bilingue anglais – français / français – anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=whiter=shade>)

3) Le titre induit une poétique sémantique : « *Les mots ont des pouvoirs chromatiques infinis. N'importe quel adjectif associé à n'importe quel terme de couleur donne à cette couleur une nuance particulière et l'inscrit dans une palette bien plus onirique que tous les nuanciers produits par la science ou par l'industrie.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 195.) rappelle Pastoureau qui ajoute : « *Entre la couleur réelle, la couleur perçue et la couleur nommée (ou représentée), il existe des réseaux de brouillage, de bricolage et de parasitage innombrables.* » (*Ibid.*, p. 198.) Ici, le terme de nuance induit immédiatement cette idée de flottement perceptif. Selon l'historien des couleurs : « *Il n'existe que six couleurs de base : le noir, le blanc, le rouge, le bleu, le jaune et le vert. (...) Toutes les autres colorations ne sont que des nuances ou des nuances de nuances.* » (*Ibid.*, p. 87.) Ces couleurs « hybridées » de blancs « perçues » dans le film ne seraient-elles que des « nuances de nuances » ?

¹⁰¹⁹ *Sfumato* : « *Adjectif italien pris substantivement, et qui signifie enfumé. [C'est aussi (...)] une manière de peindre extrêmement moelleuse, qui laisse une certaine incertitude sur la terminaison du contour, et sur les détails des formes, quand on regarde un ouvrage de près, mais qui n'occasionne aucune indécision, quand on se place à une juste distance. Cependant, quoique le mot sfumato signifie proprement enfumé, il ne faut pas croire que pour atteindre à la qualité agréable de peindre sfumato, il faille représenter les objets comme si on ne les aperçoit qu'au travers d'une fumée; c'est alors l'excès de cette qualité, et elle devient vicieuse. Le Guerchin a bien saisi le point juste de sfumato ; Grimoux a quelquefois approché de l'excès.* » (M. LUNIE, « Entrée : Sfumato » in, *Dictionnaire des sciences et des arts*, volume III, Paris, Gide et Nicolle, 1805, p. 322.)

¹⁰²⁰ *Subliminal* : « *Qui est inférieur au seuil de la conscience.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Subliminal » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/subliminal>)

Marylène Negro fait avec des outils numériques ce que cherchait à faire Warhol :

dont les premiers films tournés en vingt-quatre images par seconde, mais projetés en seize, à la limite du seuil de recomposition du mouvement, produisent ce léger papillotement du plan, cet impondérable frémissment de la lumière dans le grain même de l'émulsion noir et blanc.¹⁰²¹

d'où les deux interrogations de Patrice Rollet auteur de ces remarques : « *D'où vient ce temps qui s'est glissé dans le temps ? De quelle nature est ce temps suspendu entre deux temps ?* »¹⁰²²

Le temps « dilaté » et « fondu » de *A Whiter Shade* induit la surprise. Si tous les plans qui composent le film proviennent de prises de vues d'une même photographie, le spectateur ne peut pas imaginer qu'il voit ou plutôt qu'il perçoit toujours le même personnage, que les images sont fixes et que celle d'« origine » est un tirage en noir et blanc argentique.

Cette impression fallacieuse impose au spectateur de modifier son rapport au film. Si le ralenti au montage suggère implicitement un étrange changement de mise au point, l'œuvre convoque une perception flottante qui atteste directement de celle, *déformée*, de l'homme du portrait.¹⁰²³

Les prises de vues de Marylène Negro et leur traitement à l'ordinateur dans son atelier tentent d'aller au-delà de l'enveloppe charnelle du personnage pour rendre compte de son état psychique. L'image devient le « témoin oculaire » de la transmission d'une psyché à travers une élaboration matériologique.¹⁰²⁴

¹⁰²¹ Patrice ROLLET, « Contretemps » in, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, op. cit., p. 16.

¹⁰²² *Ibid.*

¹⁰²³ Ce « changement de mise au point » qui nous leurre, suggère là encore, l'état du « trouble mémoriel » du protagoniste.

¹⁰²⁴ 1) La démarche évoque lointainement l'anthroposophie et l'élaboration des icônes orthodoxes (où la manière de faire est censée induire le spirituel. Elle permettrait de narrer une histoire « immatérielle ».)

2) L'*anthroposophie* (qui signifie « sagesse de l'homme ») prônée en premier lieu par le « théosophe » universaliste Rudolph Steiner au début du XX^{ème} siècle, défend un fondement commun et scientifique à la physique et à la spiritualité en se basant au départ sur un Goethe scientifique et non pas uniquement poète. Cette doctrine reprend « son enseignement en en accentuant la dimension spiritualiste. » (Jacques AUMONT, *Introduction à la couleur : des discours aux images*, op. cit., p. 109.) Ses théories sur les phénomènes colorés y jouent, en particulier un rôle central. Pour Steiner : « *La couleur est (...) un monde où se révèlent les forces primordiales à l'œuvre dans le monde (spirituel) en général.* » précise Jacques Aumont (*Ibid.*)

Comme le laisse *présager* le titre du film, cette « ombre *plus* blanche » pourrait être aussi *plus* « spirituelle » que fantomatique... La « matérialisation visuelle » d'un état d'esprit à travers une transfiguration par la lumière entre ainsi en jeu. Celle-ci se fait à travers le principe photographique et la mise en correspondance entre le flash lumineux et l'état de narcose. Le noir et blanc du film dépasse lui aussi ses bornes en tant que support pour s'incarner dans une dimension tout à la fois plus flottante et plus *sensitive* dans son rapport au spectateur.

Comme dans les photographies fluidiques¹⁰²⁵ qualifiées au XIX^{ème} siècle d'« *images-pensées* »¹⁰²⁶, nous sommes dans une matière habitée. Ces figures informes seraient-elles *ectoplasmiques*¹⁰²⁷ ? Le spectateur est face à un corps en *mouvement* « spirituel » qui induit une communication et une *communion* sensibles. L'« animisme »¹⁰²⁸ technologique de ces images en mouvement révèle ainsi leur dimension *mediumnique*.

Faisons le parallèle avec la toile de Frantisek Kupka nommée *Ronde de femmes : sirènes*¹⁰²⁹, les corps d'un groupe de femmes aux chevelures ondulantes surgissent dans un magma de couleur à la dominante bleutée. Ce sont des sirènes qui semblent flotter dans ce qui pourrait être, au regard du titre, la mer. La dimension semi-abstraite de la peinture évoque un devenir animal plus qu'un état établi. Le cercle de femmes fait penser à une réunion de sorcières que leurs *incantations* transforment lentement en

¹⁰²⁵ La photographie des fluides « consiste à fixer, sans appareil, sur la seule plaque sensible, les fluides émanant du médium : la force vitale, l'âme, mais aussi les pensées, les émotions, ou les rêves. S'il est possible de faire remonter ce type d'expériences au début des années 1860, c'est surtout au tournant du siècle que la photographie fluide se développe en se revendiquant de la légitimité scientifique des recherches sur les rayonnements : la radioactivité et les rayons X. En France, certains opérateurs tentent ainsi de photographier leur énergie vitale ou leurs pensées en apposant simplement sur la plaque sensible leurs doigts ou leur front. Malgré les multiples réfutations d'experts, démontrant que les traces obtenues ainsi ne sont en fait que des artefacts photographiques dus aux conditions mêmes de l'expérience, ces tentatives pour enregistrer le fluide humain perdurent tout au long du XX^{ème} siècle. » (Cf. Pierre APRAXINE et Sophie SCHMIT, « La photographie et l'occulte » in, *Le Troisième œil, la photographie et l'occulte*, Paris, Gallimard, 2004 p. 16.)

¹⁰²⁶ Le docteur Baraduc (fervent défenseur spirite du XIX^{ème} siècle) cité par Andreas FISCHER, « La Lune au front », *ibid.*, p. 140.

¹⁰²⁷ Ectoplasmique : « Relatif à l'ectoplasme [qui est une] émanation visible produite par un médium, se matérialisant en formes diverses. (...) Synonyme de fantôme. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Ectoplasmique » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/ectoplasmique>>)

¹⁰²⁸ Animisme : « Système de pensée qui considère que la nature est animée et que chaque chose y est gouvernée par une entité spirituelle ou âme. » (Cf. *Id.*, « Entrée : Animisme », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/animisme>>)

¹⁰²⁹ La toile a été réalisée vers 1900-1905.

poissons. D'après le peintre tchèque qui était aussi médium : « *l'atmosphère d'une œuvre c'est un facteur plus ou moins spirituel. On peut obtenir l'atmosphère en utilisant une seule gamme de teintes. (...) Avec cette méthode on peut arriver à l'état d'âme.* »¹⁰³⁰

Le visage photographié du film disparaît dans un chromatisme incertain. Si ce n'est sur « une seule gamme de teintes »¹⁰³¹, chaque plan se recentre ici sur une dominante chromatique particulière, pour « révéler » le psychisme de l'homme modifié par des « *substances douées de propriétés physiologiques actives (sédatives, soporifiques, aphrodisiaques, mortelles, etc.)* »¹⁰³² L'effet hallucinatoire de ces images témoigne de son état d'esprit. L'« état second » obtenu « *par l'absorption de produits chimiques* »¹⁰³³ du protagoniste de l'image est donc ici transmis par la perception du film. Le traitement chromatique (associé à celui de figures inconstantes) cimente l'œuvre dans une démarche « kaléidoscopique » autant perceptive que matérielle pour « communier » dans une vision incarnée du monde.

L'hallucination est « *une falsification de la perception.* »¹⁰³⁴ La vision est déformée : le faux devient vrai, par « *inversion de l'acte perceptif* ». ¹⁰³⁵ Cela s'explique si l'on admet que « *percevoir est essentiellement projeter son désir, ce qui est, effectivement, la seule trajectoire possible du mouvement qui lie le désir à son objet*

¹⁰³⁰ Kupka cité par Margit ROWELL, « La Gamme jaune » in, *Frantisek Kupka (1871-1957)*, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1975, p. 112.

¹⁰³¹ 1) Pensons aussi aux *entoptische* se manifestant à travers des expériences médiumniques, ainsi nommés par Goethe dans son recueil de physique théorique *Entoptische Farben* écrit en 1820. Il s'agit de « *couleur (...) à voir à l'intérieur de certains corps. L'observation demande un médium, qui a la particularité de refléter en double image des objets qui se trouvent derrière un calcite rhomboïde ; le médium entoptique doit être placé entre deux miroirs dans un certain angle et l'apparition des couleurs est produite par le jeu des reflets dans le miroir. (...) la machine expérimentale invente une présence intérieure (...).* [Cet] appareil de physique, comme celui de la poésie fabrique le moule destiné à recueillir ce qui ne peut se saisir. » (Libero ZUPPIROLI, « Le Traité des couleurs de Goethe et la science d'hier et d'aujourd'hui » in, *L'Expérience de la couleur. Voisins et postérité du Traité des couleurs de Goethe*, op. cit., p. 68.)

2) La conception de l'art pour Goethe fonctionne de façon similaire, en exprimant « *une essence secrète, qui ne se donne que dans l'instabilité et qui ne peut s'accommoder de la forme, car l'essence ne cesse de la déborder.* » (*Ibid.*, p. 69.)

¹⁰³² Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Drogue » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/drogue>

¹⁰³³ Cf. *Id.*, « Entrée : Hypnose », in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/hypnose>

¹⁰³⁴ Henry EY, *Le Traité des hallucinations*, tome I, op. cit., p. 41.

¹⁰³⁵ *Ibid.*, p. 51.

chez l'être le plus primitif ».¹⁰³⁶ La définition que donne Henry Ey de l'halluciné est celle d'un être : « absorbé dans les images qui masquent la réalité, ces images prennent la place de la réalité, "valent pour elle". »¹⁰³⁷

Jusqu'au XIV^{ème} siècle, le fantasme est synonyme d'« hallucination ».¹⁰³⁸ Marylène Negro conserve l'équivalence pour exposer le cinéma à sa « réalité » intrinsèque, dans toute son ambivalence. La photographie d'origine regarde le spectateur, mais la démarche réflexive de la cinéaste en propose une réception fantasmatique.

- Concordance sonore

La cinéaste « ensorcèle »¹⁰³⁹ aussi le morceau à l'origine de sa bande-son pour qu'il devienne *incantation*.¹⁰⁴⁰ Il s'agit de *A Whiter Shade of Pale* d'Annie Lennox¹⁰⁴¹ dont les trois premiers mots baptiseront le film. La cinéaste décide de ralentir la composition de cinq minutes jusqu'à ce que le morceau ne soit plus identifiable tant au niveau de la mélodie, du timbre particulier de la voix, que des propos énoncés.

Marylène Negro l'explique :

À un moment, dans cette chanson, la voix (...) se transforme en une espèce de rugissement animal. La présence à peine figurative évoquait une présence animale. J'ai ralenti le son jusqu'à ce que la mélodie ne soit plus reconnaissable et que la voix se transforme en rugissement. Cette vitesse a donné la durée du film. Les images sont venues se caler sur la bande-son.¹⁰⁴²

¹⁰³⁶ *Ibid.*, p. 56.

¹⁰³⁷ *Ibid.*, p. 43.

¹⁰³⁸ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Fantasme » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1034.

¹⁰³⁹ Ensorceler : « Soumettre (quelqu'un) à une forte emprise qui le captive, comme par un sortilège. [mais aussi] en particulier : exercer sur quelqu'un une forte emprise amoureuse, un grand pouvoir de séduction. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Ensorceler » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/ensorceler>)

¹⁰⁴⁰ 1) Incantation : « Formule magique (récitée, psalmodiée ou chantée, accompagnée de gestes rituels) qui, à condition qu'on en respecte la teneur, est censée agir sur les esprits surnaturels ou, suivant les cas, enchanter un être vivant ou un objet (opérée par un enchanteur ou un sorcier, et qui a un caractère soit bénéfique soit maléfique). » (Cf. *Id.*, « Entrée : Incantation », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/incantation>)

2) Mais aussi au figuratif : « Enchantement des sens, du cœur, de l'esprit. » (Cf. *Ibid.*)

¹⁰⁴¹ Annie LENNOX, « Whiter Shade of Pale » in, *album Medusa*, 1995.

¹⁰⁴² 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, op. cit.

Cette dernière avoisine alors une durée dix fois supérieure à son origine, le montage des images transformé en fichier quickTime est donc ralenti lui aussi à l'extrême pour adopter une période de temps identique.

C'est cette modification de la durée des images sur ordinateur qui a instauré les fondus enchaînés. Le visage succombe par le même processus qui lui confère une animation, un guide temporel.¹⁰⁴³ Les gestes créateurs permettent d'en modifier la *stature* figurative d'origine. Ce « faux mouvement », cet « "évanouissement" d'images » comme on qualifiait autrefois les fondus enchaînés¹⁰⁴⁴ contamine les images elles-mêmes. Par un effet de ralenti, l'ordinateur crée de nouvelles images qui permettent d'instaurer une transition entre deux plans et donne ainsi l'impression d'une circulation.¹⁰⁴⁵ Le cinématographe reste toujours une suite d'images fixes établissant l'illusion de la mobilité. Marylène Negro interroge les mécanismes de la perception du temps des images en mouvement. L'illusion de réalisme impose à ces dernières de conserver une apparence figurative et donc figée impossible d'un point de vue perceptif.¹⁰⁴⁶

¹⁰⁴³ Rappelons pour élargir notre relation entre Kupka et le film étudié que le peintre fut un des précurseurs d'une abstraction visuelle fondée sur des correspondances musicales. Il réfuta d'ailleurs avec ferveur et sagacité le terme même d'abstraction en préférant défendre la dimension concrète de tout art.

¹⁰⁴⁴ Laurent MANNONI et Donata PESENTI CAMPAGNONI, *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, Paris, La Martinière / La Cinémathèque française, 2009, p. 37.

¹⁰⁴⁵ Les photographies du film de Marylène Negro sont des instantanés « hors-temps ». Mises bout à bout, elles arrivent à recréer un temps fictif, qui n'est pas celui de la prise de vue, mais s'apparenterait effectivement plus à un travail d'animation, image par image. Le questionnement au sujet du temps se situe sur l'écart entre les images : les photographies numériques en tant que prises de vues de la photographie originale et les images du film, étirées, ralenties et fondues entre elles. Le temps montré est issu du processus de travail et non d'une captation d'un temps « réel ».

¹⁰⁴⁶ Donnons comme exemple ce que voit les premiers passagers du début du XIX^{ème} siècle par la fenêtre d'un train : « *Les structures volent en éclats, les objets se télescopent, les formes se fragmentent, se combinent de mille manières, puis se décomposent jusqu'à la dissolution complète dans l'abstraction.* » (Clément CHEROUX, « Vues du train » in, *Études photographiques*, n°1 : *Nouvelles pratiques, nouveaux sujets / la critique et ses modèles*, Novembre 1996. [En ligne], URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index101.html>) L'invention de ce moyen de locomotion est contemporain de celui de la photographie - enjeu du présent article de Chéroux - mais aussi de celui du cinématographe. L'historien de la photographie signale la répartition sans appel d'Edgar Degas qui parle, « *d'états d'yeux* » et non « *d'états d'âme* », à propos des paysages vu d'un train en marche. (Degas cité par *ibid.*) L'un n'excluant cependant pas l'autre. Le cinéma est par essence pur mouvement et devrait défendre la non-fixité ; des formes en changement, en transformation. Il devrait rendre manifeste le déplacement, quel qu'il soit. Dans *A Whiter Shade*, l'instantané en tant que réel sous nos yeux est plus que déconstruit. La cinéaste fait l'apologie du raté et donc du non fixe. L'infixe induit le non linéaire et donc impose l'incarné, l'intérieur qui n'est autre qu'une nouvelle latitude temporelle pour le spectateur. Le cinéma comme instrument de vision devient celui d'une perception qui doit se situer hors de nos attentes perceptives chronologique et spatiale. Elle doit donc « bouger », être elle aussi en mouvement. Un anonyme, en 1840, à travers l'expérience du train prédit la transformation des couleurs en

Cette « altération » du figuratif vers « l'abstraction » et de l'intelligible vers l'incompréhensible est à l'origine d'un trouble perceptif et sémantique, tous les éléments techniques s'alliant comme pour le sommer d'« avouer »¹⁰⁴⁷ l'état de l'homme qui figure sur l'image. La photographie argentique se « dévoile » de façon affective face aux images numériques, mais également au regard de cette bande-son qui a subi un « sort » équivalent à celui des images du film, quoique plus avancé, puisqu'encore moins reconnaissable.

L'écoute du film redouble l'« invitation au fantasme » des images. Henry Ey parle de *bruit blanc* à propos des sons qui viennent meubler ce type de fantasme diurne qu'est l'hallucination : « *Le "bruit blanc" ou le "fond sonore" où se dégrade l'information constituent un fond sur lequel se déroulent les figures verbales ou musicales, comme pour marquer que le sens de l'ouïe, comme tous les autres, a horreur du vide.* »¹⁰⁴⁸ On pourrait parler de captation de bruits « achromatiques »¹⁰⁴⁹ reprenant ainsi le terme utilisé pour décrire les noir et blanc informes élaborés à l'image.

Un temps « revu » et « réécouté » s'impose. Le travail sonore, comme l'image, suggère l'altération d'un temps chronologique pour rendre compte d'une relation psychique à la durée.¹⁰⁵⁰ Ce temps est celui de l'indécision et du doute, du flottement d'un sens narratif qui déborde sur nos autres sens pour contaminer notre état affectif.¹⁰⁵¹

blancheur pour son passager : « *qu'à augmenter encore la vitesse du train, les couleurs du paysage risquent bien selon une application particulière du disque de Newton, de se confondre en une large plage d'un blanc spectral.* » (Un anonyme cité par *ibid.*) Marylène Negro ne propose-t-elle pas indirectement aussi une « vision en mouvement » qui n'est autre qu'une « vision en marge » de celle du cinématographe ? Le principe de déambulation se retrouve dans le processus créateur et dans la façon d'appréhender la projection. La liberté face aux techniques en vogue ne serait-elle pas un moyen de se faire le chantre des « potentiels » de la « machine humaine » qu'est l'homme lui-même ? Déjà, « *Les paysages ferroviaires peints par Degas entre 1890 et 1894 nous montrent ainsi des motifs dont les détails disparaissent sous les coups de pinceau et dont les formes se diluent dans la couleur.* » (Clément CHEROUX, *ibid.*)

¹⁰⁴⁷ Pensons là encore au film *Blow-up*...

¹⁰⁴⁸ 1) Henry EY, *Le Traité des hallucinations*, tome I, op. cit., p.168.

2) Notons la parenté entre le « bruit blanc » de l'hallucination et celui en physique correspondant à un « son complexe, à spectre continu. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Bruit » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/bruit>>)

¹⁰⁴⁹ C'est donc là encore, un film synesthète.

¹⁰⁵⁰ Pensons aux effets du LSD qui modifie la perception du temps et tout particulièrement celle des bruits.

¹⁰⁵¹ Le son indéterminé crée un « *flou causal (...) un champ merveilleux à la création et à l'imaginaire.* » (Michel CHION, *Le Son*, Paris, Nathan, 1998, p. 112.) Michel Chion explique que « *l'oreille a en propre chez l'être humain d'être un organe à la fois externe et interne, d'où peut être la symbolique particulière*

Le bouleversement de la figuration d'origine décentre une narration attendue chez le spectateur qui ne peut que spéculer et « projeter » des explications des plus triviales (un défaut de projection, une œuvre inaboutie) aux plus spirituelles (la rencontre avec une apparition faisant écho aux mécanismes du cinéma qui créent l'illusion du mouvement et donc de la vie).

L'état perceptif du spectateur lors de la projection du film entre en correspondance avec les choix créateurs de la cinéaste. Le spectateur se retrouve ainsi à la place du portrait d'origine, mais de façon inversée. La traversée du miroir permet de transmettre son trouble. En privilégiant la transmission d'une « vision » éthérée, Marylène Negro perd de vue une représentation dite « réaliste ».

Le film est une pure distorsion d'une représentation passée. Le principe de construction ne se laisse en rien deviner comme pourrait le faire, par exemple, un plan final, qui dé-zoomerait sur la photographie d'origine. Marylène Negro dialogue avec cette perception béante pour mettre en scène un état d'esprit autant qu'un souvenir.

Cet espace vacant lui permet d'élaborer une nouvelle œuvre *figurant* une mémoire qui avoue son incapacité à se souvenir de tout. Une photographie à la figuration mimétique ne peut rendre compte de la totalité de la réalité qui nous entoure et encore moins d'« un état d'esprit »...

Le titre du film, quasi éponyme de la dénomination du morceau de musique d'origine, met en valeur cette idée. En « tronquant » une partie des mots, Marylène Negro remet en cause toute équivalence à l'identique et joue aussi sur le fait que l'enregistrement de *A Whiter Shade Of Pale* qu'elle utilise est de surcroît déjà une reprise : la prise de vue argentique était contemporaine de la création du morceau (interprété à l'origine par le groupe britannique *Procol Harum* en 1967¹⁰⁵²), mais Marylène Negro a choisi la *version* d'Annie Lennox soulignant là encore non pas un

qui s'attache au son et qui en fait un lien entre les différents mondes (réel, imaginaire) et les différents niveaux (physique, spirituel)... » (*Ibid.*, p. 26.) Il exprimerait ainsi peut être le sonore du hors-temps. « Le son ne raconte pas le temps de sa durée. Il raconte - ou ne raconte pas - un autre temps, voire (...) l'absence même de temps » (*Ibid.*, p. 150.) explique Michel Chion. Cet autre temps ou cette absence de temps, c'est celui du rêve, car, comme lui, le son « occupe le temps de manière libre, élastique. » (*Ibid.*)

¹⁰⁵² Keith Reid / Gary Brooker / Matthew Fisher (*Procol Harum*), « *Whiter Shade of Pale* » in, *album Procol Harum*, 1967.

retour dans le temps, mais l'immersion dans un *autre* temps à travers la recreation qui occulte toute identification possible avec le tube pop. L'opposition entre image « documentaire » et image « fantasmée », entre image « originelle » ou de *found footage* est obsolète.

Nous nous demandions lors de la présentation du film si le spectateur était convié à une quête de l'invisible. Reformulons cette interrogation en la réorientant : comment représenter l'invisible ? Ou plutôt : comment le *présenter* ? Le verbe *présenter* implique une dimension non didactique, un désir et une nécessité de traverser les codes de la représentation esthétique pour se placer dans une liberté plastique de *transmission*. L'œuvre *animée* est comme une extension de l'image fixe qui la prolonge en l'« élargissant » du figuratif au sensitif...

Ces images « psychédéliques » tendent à renouer avec une nouvelle « magie du cinéma » en rappelant l'éblouissement que provoquaient les images en mouvement du cinéma naissant. N'oublions pas que tout le film de Marylène Negro se crée au montage puisque c'est lors de cette étape que les images fixes s'animent.

Érik Bulloz explique que :

Le montage virtuel, loin d'opérer une simple rupture, engage la possibilité d'un retour-fantôme des techniques. Le cinéma n'est pas sans avenir. Il est entré sans doute, fantôme de lui-même, dans sa phase de renaissance, non seulement dans ses récits et son histoire, mais aussi dans sa technique.¹⁰⁵³

et mentionne « *l'éternel retour de la virtualité du montage.* »¹⁰⁵⁴ Il ne s'agit pas d'un quelconque positivisme artistique. Selon la phrase de Godard : « *dans sa disparition, le cinéma apparaît.* »¹⁰⁵⁵ ou peut-être, renaît. Marylène Negro, en se centrant sur un travail de prises de vue photographiques qu'elle « met en mouvement » après-coup, fait écho aux fantasmagories et aux mystifications d'un Méliès, qui fut lui-même fasciné par les lanternes magiques.¹⁰⁵⁶

¹⁰⁵³ Érik BULLOT, « Virtualité du montage » in, *Renversements I. Notes sur le cinéma*, op. cit., p. 133.

¹⁰⁵⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵⁵ Godard cité par Patrice ROLLET, « Mélancolie instantanée » in, *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, op. cit., p. 187.

¹⁰⁵⁶ Jacques Rittaud-Hutinet présente les lanternes magiques à travers l'anecdote suivante : « *certains films sont, à la projection, presque déduits d'une simple photo – manière plus efficace encore de*

Raymond Bellour compare d'ailleurs le cinéma, de façon générale, à une « machine à hypnose ».¹⁰⁵⁷ *Hypnos* le Dieu du repos et des rêves est le jumeau de *Thanatos*, Divinité de la mort, dont le domaine est traversé par le fleuve de l'oubli, le Léthé. Les « ombres blanches » du film évoquent l'écume du fleuve...¹⁰⁵⁸

L'hypnose est un « état de passivité semblable à celui du sommeil, artificiellement provoqué, chez un sujet qui reste en partie conscient. »¹⁰⁵⁹ Le Littré précise qu'il s'obtient « en faisant regarder par une personne un corps brillant qu'on tient très près des yeux »¹⁰⁶⁰, ou « par des manœuvres de suggestion »¹⁰⁶¹ auditive. Le

souligner leur caractère "photographique" et, simultanément, de provoquer l'émerveillement : au début du film, une photographie fixe est projetée sur l'écran, puis, d'un coup, animée par le mouvement de manivelle de l'opérateur. Méliès lui-même s'y laissa prendre qui, alors qu'on lui annonçait des vues extraordinaires, interpella Antoine Lumière en ces termes : "Une photo fixe sur un écran ? Je connais ça depuis des années !" Il commençait à se moquer du "père Lumière" lorsque la photographie s'anima soudainement. Bouleversé, il offrit aussitôt une petite fortune pour acheter cette « petite machine à reproduire la vie. » (Jacques RITTAUD-HUTINET citant Méliès, « La magie de la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) » in, *Les Arts de l'hallucination*, op. cit., p. 153.) Une vie par essence fantasmagorique : la lanterna magica « expulse sur l'écran tout ce qu'on lui introduit dans le ventre, c'est-à-dire des représentations nées de la pure imagination de l'homme. Elle ouvre la voie à tous les fantasmes, au trucage, à la féerie, aux aberrations et aux dépravations chères au futur cinéaste des films à trucs de Georges Méliès. » (Laurent MANNONI et Donata PESENTI CAMPAGNONI, *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, op. cit., p. 20.)

¹⁰⁵⁷ Cf. Raymond BELLOUR, « La machine à hypnose » in, *Cinémaction*, n°47, 1988, pp. 67-72.

¹⁰⁵⁸ 1) On pourrait évoquer le film *Ombres blanches* de W.S. Van Dyke et Robert J. Flaherty sorti en 1928 dont le titre original : *White Shadows in the South Seas*, fait certainement référence à l'écume des flots. Ce film d'aventure dénonçant le colonialisme et célébrant l'amour fou est bien éloigné plastiquement de celui de Marylène Negro. Toutefois le rapprochement entre les deux œuvres pourrait se faire en énonçant que *A Whiter Shade* réfléchit l'aventure que propose l'expérience de projection d'un film pour chaque spectateur.

2) Le dispositif du film en évoquant une lanterne magique, une « machine cracheuse d'ombres » (Jacques RITTAUD-HUTINET, « La magie de la peur : les premières projections publiques en France (1896-1897) » in, *Les Arts de l'hallucination*, op. cit., p. 157.) à la blancheur singulière pouvant aussi invoquer la « mémoire blanche du phénomène cinématographique » (*Ibid.*, p. 147.) du spectateur. Le film propose-t-il une autre « magie scientifique » à travers la « nouveauté » numérique ? (Jacques Rittaud-Hutinet parle, à propos des premières photographies animées, d'« une conquête nouvelle du progrès scientifique, une "magie scientifique" dont les savants sont les nouveaux sorciers. » - *Ibid.*) « L'histoire des médias apprécie la ligne courbe, les boucles et les détours. » rappelle Érik Bulloet. (Érik BULLOT, « Variations sur le mobile » in, *Renversements I. Notes sur le cinéma*, op. cit., p. 137.) Marylène Negro en proposant de nouvelles fantasmagories, dont « le [bien-nommé] néologisme dérive[r] du substantif fantasma [fantôme] et du verbe gourer, agourer, tromper. » (Laurent MANNONI et Donata PESENTI CAMPAGNONI, *Lanterne magique et film peint, 400 ans de cinéma*, op. cit., p. 20.) serait bien une « sorcière du numérique », en premier lieu à travers son usage du gros plan... En outre, « certains des premiers spectateurs du Cinématographe crurent, dit-on, que le gros plan arrachait la peau du visage, volée par la caméra, partie sur l'écran. » (Pascale RISTERUCCI, *Les Yeux sans visage de Georges Franju*, op. cit., p. 122.)

¹⁰⁵⁹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Hypnose » in, *T.L.F.i.*, op. cit.

¹⁰⁶⁰ Émile LITTRÉ, « id. » in, *Dictionnaire de la Langue Française*, tome IV (G à M), Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1957, p. 691.

flash s'apparenterait directement aux techniques utilisées dans l'hypnose ; le processus de ralentissement de la bande-son rappellerait la voix lente et atone de l'hypnotiseur. Le sens se tisse ainsi à travers ces « couches » de lumière et ces couches sonores « étendues » de manière spectrale.

L'imagination est ainsi mise à l'épreuve : il y a peu d'indices ou de référents sur lesquels construire un sens à l'œuvre. On cherche à ces images qui apparaissent des équivalences comme devant un test de Rorschach. « *On ne sait pas l'effet qu'il [le film] va produire sur chacun d'entre nous.* »¹⁰⁶² à part que, pour tous, il crée des images hallucinogènes de l'ordre d'une dynamique sensitive.¹⁰⁶³

Le sens narratif du film est ainsi guidé par nos sens pour prendre en charge un récit. « *Chacun voit ce qu'il croit voir.* »¹⁰⁶⁴ analyse Marylène Negro. L'œuvre se veut implicative et non plus explicative. La vacance narrative rend possible cette expérience du temps présent. La plasticienne questionne la perception humaine en tant que contemplation et donc temporalité. L'expérience de ce cinéma est physique au premier chef.¹⁰⁶⁵

Puisqu'il n'y a pas de fil conducteur ou de clé narrative (à l'exception du son qui induit une progression *psychodramatique* dans la mesure où toute impression d'apaisement liée à une figuration idéale est révolue¹⁰⁶⁶) le spectateur est confronté à

¹⁰⁶¹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « *id.* » in, *T.L.F.i.*, *op. cit.*

¹⁰⁶² 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁶³ Nous l'avons dit, l'hallucination est renforcée par l'absence d'« explication finale ». Donata Pesenti Campagnoni définit cette impression ainsi : « *l'aspect hallucinatoire semble intrinsèque à une modalité de perception caractérisant celui qui en observe l'effet, sans pour autant connaître "l'astuce".* » (Donata PESENTI CAMPAGNONI, « Les machines d'optique comme métaphores de l'esprit » in, *Les Arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 128.)

¹⁰⁶⁴ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, *op. cit.*

¹⁰⁶⁵ Ne pourrait-on pas alors confronter le travail de la cinéaste à cette remarque de Jacques Rittaud-Hutinet : « *À l'angoisse d'imminence d'un récit traditionnel s'opposerait ainsi l'angoisse de réalité (Real Angst, de Freud) des films des premiers temps, qui pourraient ainsi constituer la materia prima, une sorte de fond archétypal sur lequel se développe et se construit le récit filmique* » ? (Jacques RITTAUD-HUTINET, « La magie de la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896 - 1897) » in, *Les Arts de l'hallucination*, *op. cit.*, p. 146.) L'imagination s'*hypertrophie* : « *l'éternel retour obsessionnel et automatique de l'image se transformant en hantise visuelle, "le personnage se reformant de lui-même et faisant tache sur le champ de vision."* » (Paolo TORTONESE citant Taine, « Au-delà de l'illusion : l'art sans lacunes », *ibid.*, p. 37.)

¹⁰⁶⁶ 1) Nous associons ainsi instinctivement ces images avec des événements traumatiques sans même connaître avec précision ces types de mémoire sous état de choc.

2) Le terme *psychodramatique* fait référence à une technique médicale relevant du psychodrame qui qualifie une : « *psychothérapie de groupe consistant en l'improvisation de scènes dramatiques où les*

une liberté totale d'interprétation, état par essence anxiogène et conflictuel, il est incité à s'abandonner seul à ses projections et improvisations « personnelles » pour tenter de répondre à ses interrogations face au film. Comme l'énonce si justement la plasticienne, celui-ci est « *sous influence comme sous l'effet d'une drogue.* »¹⁰⁶⁷ À la « solitude du personnage argentique », fait écho la « solitude du *trip* »¹⁰⁶⁸ qui renvoie à la « solitude interprétative ».¹⁰⁶⁹ Le temps du film devient le temps d'un « voyage immobile » par rapport à l'espace de projection, mais *mouvant* au niveau *perceptif* en induisant des réflexes cognitifs liés à sa propre mémoire émotionnelle.¹⁰⁷⁰

Comment arriver à ce qu'un spectateur « ressent » ces images par essence insaisissables ? Hypnotisé par ces images brillantes dont la lenteur de défilement instaure une durée oppressante, il peut être déstabilisé. En ne donnant presque plus rien à voir, le temps présent de la projection du film devient de manière paradoxale palpable. La réception du film devient plus énigmatique : elle épaissit un rapport au réalisme et en

patients jouent des rôles proches de leur expérience. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Psychodramatique » in, *T.L.F.i.*, op. cit.)

3) C'est aussi par analogie, un « *jeu conflictuel qui ressemble à cette thérapie.* » (Cf. *Ibid.*)

¹⁰⁶⁷ 3^{ème} Entretien M. Negro / G. Reiner, op. cit.

¹⁰⁶⁸ Le terme *Trip* signifie « voyage » en anglais (Cf. Isabelle JEUGE-MAYNART (dir.), « Entrée : Trip » in, *Dictionnaire bilingue anglais-français / français-anglais*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trip/79730?q=trip+#78767>) et évoque les effets des psychotropes lors de leur consommation. Ainsi, « *dans le langage des toxicomanes, état hallucinatoire dû à la prise d'une drogue, en particulier de L.S.D.* » (*Ibid.*) On parle de *bad trip*, littéralement : « *mauvais voyage, mauvais délire* » à propos d'une expérience désagréable résultant de la consommation de drogues. (Cf. COLLECTIF, « *Id.* » in, *Linguee*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.linguee.fr/francais-anglais/search?source=auto&query=bad+trip>)

¹⁰⁶⁹ Lyotard constate qu'« *il se pourrait (...) que l'important ne soit pas le réglé, la synthèse, la belle totalité, la chose perdue ou rendue, l'accomplissement d'Éros unificateur, mais la distorsion, l'écartèlement, la différence et l'extériorité à toutes formes. L'informe et le défiguré.* » (Lyotard cité par Murielle MAGNEBIN, *Fascination de la laideur, l'en-deçà psychanalytique du laid*, Paris, Champ Vallon, 1994, p. 11.)

¹⁰⁷⁰ Pensons au « petit poème en prose » de Baudelaire intitulé *Un hémisphère dans une chevelure* qui commence par ces phrases : « *Laisse-moi respirer longtemps, longtemps, l'odeur de tes cheveux, y plonger tout mon visage, comme un homme altéré dans l'eau d'une source, et les agiter avec ma main comme un mouchoir odorant, pour secouer des souvenirs dans l'air. / Si tu pouvais savoir tout ce que je vois ! tout ce que je sens ! tout ce que j'entends dans tes cheveux ! Mon âme voyage sur le parfum comme l'âme des autres hommes sur la musique. / Tes cheveux contiennent tout un rêve, plein de voilures et de mâtures ; ils contiennent de grandes mers dont les moussons me portent vers de charmants climats, où l'espace est plus bleu et plus profond, où l'atmosphère est parfumée par les fruits, par les feuilles et par la peau humaine. (...)* [et se termine par ces propos éloquents :] *Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, il me semble que je mange des souvenirs.* » (Cf. Charles BAUDELAIRE, « Un hémisphère dans une chevelure (extrait du recueil *Petits poèmes en prose - Le spleen de Paris*, 1869) » in, *Œuvres complètes*, op. cit., pp. 158-159.) Le fragment de visage apparaissant dans le film de Marylène Negro devient lui aussi « *invitation au voyage* ». (Cf. *Id.*, « L'Invitation au voyage », *ibid.*, pp. 159-160.)

éloigne l'évidence fictive dissoute dans la fragmentation, la démultiplication, l'insoluble.

Le spectateur fait l'expérience de la *présence* des images en mouvement. Georges Didi-Huberman rappelle que le mot *présent* est « *ce qui est à l'avant de moi* »¹⁰⁷¹, ce qui menace d'arriver. Le « *suspens veut dire menace* ».¹⁰⁷²

Marylène Negro remet en cause le statut d'œuvre en soi afin de l'ouvrir à une *actualité* inattendue. Elle s'empare de références culturelles pour en donner ses impressions subjectives. Le film devenant autant critique du réalisme que pure variation sur ces normes graphiques. L'œuvre instaure un « *dispositif relationnel* »¹⁰⁷³, c'est au spectateur de décider ce qu'il veut en percevoir.

Le temps de l'œuvre devient non plus linéaire et progressiste, mais contemplatif. L'observateur doit accepter de « découvrir » les images et non de les « reconnaître » pour les appréhender. Le film porte en lui une charge *méditative* au sens fort du mot : le spectateur expérimente un rapport à l'« ici et maintenant » du temps présent, à travers cette proposition non didactique qui lui demande une démarche active. L'œuvre s'intéresse à la constitution du sujet qui perçoit le temps et à l'angoisse plus ou moins latente qui en découle et qui doit être dépassée.

Un réel « anti-réalisme » se déploie sous les yeux du spectateur. Ce dernier est invité à une *expérience esthétique* paradoxale qui confronte deux points de vue complémentaires : celui de la perception du film et celui de la création d'un sens.

Les rôles permutent. C'est le spectateur qui recrée le film, qui en tresse le scénario. Le film devient une matière « brute » « défigurée » ou plus tôt « à figurer ». La propre critique d'un cinéma narratif se « fictionnalise ». A *Whiter Shade* propose ainsi une *vue imprenable* (pour reprendre le titre d'un fusain de Cocteau de 1929 qui

¹⁰⁷¹ George DIDI-HUBERMAN, *Phasmes, essai sur l'apparition*, Paris, Éditions de Minuit, 1998, p. 57.

¹⁰⁷² 1) *Ibid.*

2) Max Milner se demande : « *Ne peut-on pas supposer chez [les premiers spectateurs] une attente, un "suspens primitif", tenant précisément à la brièveté de ces œuvres, à la concentration de temps et de détails qui s'opère en elles, à leur ouverture sur un "hors-film", qui transforme la frustration en rêverie investigatrice (...) ce "suspens primitif" [opposé à un suspens narratif] devant l'image en tant qu'image, dépouillée de toute signification narrative, conventionnelle, préétablie, et d'autant plus riche, en tant que telle, de significations ?* » (Max MILNER, « Introduction » in, *Les Arts de l'hallucination*, op. cit., p. 12.) Ne pourrait-on pas faire nôtres ces interrogations pour étudier le film de Marylène Negro ?

¹⁰⁷³ Cf. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 2001.

célèbre les paradis artificiels, et donc l'artificialité...¹⁰⁷⁴) qui serait celle infiniment singulière du spectateur. Ce film, de par son montage de photographies, n'est pas une *vue animée*, mais une vue « à animer » de façon inédite en inversant le temps cinématographique.¹⁰⁷⁵ Le spectateur est en charge de sa propre mystification

À l'opposé du *punctum* de Barthes, le film se présenterait en tant qu'*actum* :

(...) parce qu'ici il n'est plus question d'immobilité et de posture patiente, mais, au contraire, d'un élément qui libère une déambulation latente et symbolique. Ce passage par le noir nous autorise donc à proposer « *l'actum* », le point de mise en pratique et en mouvance pour respecter le trajet de mémoire que la vision du film enclenche.¹⁰⁷⁶

L'espace de *A Whiter Shade*, en tant non pas que passage au noir, mais que *traversée* des ombres blanches, réinterroge les origines éminemment symboliques des images pour les renouveler infiniment.

¹⁰⁷⁴ Cf. l'exposition conçue par Antoine Perpère (où l'œuvre a été exposée) : *Sous influences, arts plastiques et psychotropes*, op. cit.

¹⁰⁷⁵ Citons à nouveau une formule de Patrice Rollet « *l'au-delà, l'ombilic même du temps*. » (Patrice ROLLET, « Le Faux départ et l'après-coup » in *Passages à vide, Ellipses, éclipses, exils du cinéma*, op. cit., p. 131.) qui fait écho à Érik Bulloet lorsqu'il énonce que : « *l'espace est un cryptogramme du temps*. » (Érik BULLOT, « Les Nuages d'Hamlet » in *Renversements 1. Notes sur le cinéma*, op. cit., p. 50.)

¹⁰⁷⁶ Selon la définition qu'en donne Nicolas Surlapierre au sujet du cinéma surréaliste : Nicolas SURLAPIERRE, « "L'Ombre où les regards se nouent" : les blasons noirs d'une projection » in, *Le cinéma des surréalistes, Mélusine n°XXIV*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2004, p. 27.

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Ich Sterbe, Pa et *A Whiter Shade* troublent les règles cinématographiques, tant d'un point de vue perceptif (optique et auditif) qu'au regard d'un genre (graphique par essence) qui pourrait leur correspondre. L'écrit est habité par une voix et a donc une enveloppe corporelle avant d'être un élément ayant une logique immédiate de sens. Le fil conducteur est celui des origines de la figuration des « couleurs » ; cette « couleur locale », est interrogée aussi de façon *phonique*, on pourrait parler de « lumière sonore », les vocables étant « éclairés », comme par « réverbération » par leurs intonations. La « bonne marche » du film s'enraye. La solennité d'un récit unique et unitaire disparaît pour se « noyer » dans l'image et invite à des interprétations éclatées. Ce rapport de la déliaison narrative est symptomatique puisque le cinéma en tant que projection, ne se vit qu'au présent, « temps » présent qui est, par essence, celui des images en mouvement.

L'exploration des « replis de la matière »¹⁰⁷⁷ permettrait-elle de lire « dans les plis de l'âme »¹⁰⁷⁸ ? Les normes réalistes du cinéma narratif sont réfléchies par la cinéaste de façon intrinsèque : le support de l'œuvre brouille les formes et révèle le rapport (in)humain qu'instaure le réalisme entre l'homme et ce qui l'entoure. La pratique du noir et blanc comme « art d'inventer la clé d'une chose enveloppée »¹⁰⁷⁹ ; cette « chose » qui serait le réel « enveloppé » par les conventions mimétiques et les normes linguistiques.

Ich Sterbe, Pa et *A Whiter Shade* exposent une philosophie du noir et blanc en relation avec la vie : le noir et blanc aurait un rapport avec l'organisme et l'esprit et ne devrait pas être pensé en terme de rupture, mais de lien : un lien entre noir et blanc et couleur, entre œil et main, entre image et parole écrite ou dite, entre passé et présent, entre présent et futur. Ce serait la figuration préétablie qui censure. À l'inverse, un noir et blanc informe impose la décomposition, mais aussi la recomposition. L'image est « incomplète » et doit être achevée par le spectateur.

¹⁰⁷⁷ Gilles DELEUZE, *Le Pli, Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, Critique, 1988, p. 6.

¹⁰⁷⁸ *Ibid.*

¹⁰⁷⁹ *Ibid.*

Dans les trois films étudiés le noir et blanc en numérique devient un outil *plastique* pour faire la critique de l'adaptation littéraire au cinéma. Marylène Negro offre une expérience cinématographique qui, par delà la dimension mélancolique et nostalgique de toute évocation passée, doit s'appréhender comme une méditation. Ces images en mouvement ont une emprise radicale sur le spectateur. Notre mémoire affective devient effective à travers la liberté d'interprétation et de ressenti face au film et à ses références littéraires.

À l'ordre linéaire de la narration, ces images en mouvements préfèrent celui, parcellaire, de la remémoration. Les « plis » de la logique de logos et de chronos s'étendent vers les possibles « dépliés » et « repliés » d'*eidos*.¹⁰⁸⁰ Un temps suspendu à celui de la pure sensation s'expose pour dépasser la fonction reléguée d'« illustration » chronologique des images en mouvement. La narration est littéralement à recréer, à fantasmer, plus largement à imaginer...

¹⁰⁸⁰ Il faudrait développer, au regard des films étudiés, la portée théorique du texte de Deleuze intitulé : *Le Pli, Leibniz et le baroque*, précédemment cité.

PARTIE 2

LA DIMENSION MYSTIQUE DU FILM ARGENTIQUE PARTIES VISIBLE ET INVISIBLE D'UN ENSEMBLE SOUS TENSION D'EMMANUEL LEFRANT¹⁰⁸¹

¹⁰⁸¹ Cette partie a eu comme origine les communications suivantes :

- Gabrielle REINER, « La Pratique méditative de l'informe comme temps mort plastique dans le film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* d'Emmanuel Lefrant », communication dans le cadre de la journée d'étude *Le Temps mort en acte dans la création contemporaine : de la forclusion du sens à la densité de l'expérience*, Joseph Delaplace, Camille Fosse, Lise Lerichomme, Ophélie Naessens, Christiane Page et John Raby (dir.), Université de Rennes II, Rennes, 21 Janvier 2011.
- *Id.*, « Du Fantastique sonore au fantasme tactile dans le film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* d'Emmanuel Lefrant », communication dans le cadre de la journée d'étude *Le Fantastique musical*, Helene Suquet, Marjorie Berthomier et Aude Ameille (dir.), Université de Paris IV, Paris, 29 janvier 2011.
- *Id.*, « L'Expérimentation cinématographique à l'origine d'une critique anthropologique du regard » communication dans le cadre du colloque *Nouvelles visions : cinéma expérimental et anthropologie*, Caterina Pasqualino et Arnd Schneider (dir.), Quai Branly, 18 mars 2011.
- *Id.*, « Cinéma expérimental et communication critique », conférences dans le cadre du séminaire *Science de la communication* de Barbara Olszewska, Département Technologie et Sciences Humaines, Université de Compiègne, 12 et 19 avril 2011.

INTRODUCTION DE LA DEUXIEME PARTIE

Emmanuel Lefrant a sciemment refusé de mettre un *s* aux mots de « visible » et d'« invisible » du titre de son film induisant une dimension bipartite à l'« ensemble sous tension » dont il est question. Cette distinction entre perçu et non-perçu peut servir d'approche de l'œuvre. L'« invisible » devient « visible » et réciproquement. En quoi, pourquoi et comment, dans ce film, les origines et les devenir de la représentation figurative au cinéma se réfléchissent-ils ainsi à l'infini ?

Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension est composé de plans pour la plupart abstraits et, même si une figuration par moment s'esquisse, l'image convoque l'irruption d'un sens fantastique au regard d'un sentiment d'incompréhension tant perceptif que technique. Ce travail *plastique* s'émancipant des normes mimétiques et diégétiques du cinéma dominant engendre un univers *incroyable*.

L'aspect graphique des images cède la place à une figuration visuelle et sonore instable qui ébranle les normes du cinéma narratif. Cette catégorisation perd de son importance et vient déborder le statut même du Septième Art. L'œuvre *informe* propose à la place un éternel devenir transversal, polysémique et polémique. L'*informe* comme figure de l'incertitude interroge nos modes de pensée : le fantastique et son passé *mystique* permettent au film d'effleurer un réel sensible, celui du ressenti du spectateur, renouant lui-même avec l'expérience créatrice du cinéaste.

A) DE L'INFORME
COMME FIGURE DE L'INCERTITUDE

- Perceptions troubles

Le titre du film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* suggère l'idée d'une exploration. Avant que les images se donnent à voir, deux cartons apparaissent et font pressentir le surgissement de l'inconnu. Sur le premier est écrit : « Afrique 2003 » et sur le second : « Le commencement de tout ce que je vais vous raconter, ce fut un paysage que je pouvais voir depuis ma fenêtre. Le paysage d'une nature grandiose, abondante et sauvage, qui révélait tout à coup une réalité qui m'avait échappé jusque là. » La brève vérité géographique et temporelle du premier carton est contrecarrée par l'inscription narrative du second. L'aspect informatif se lézarde à travers ce phrasé particulier. L'utilisation de la première personne du singulier emporte le spectateur dans l'incertitude de la subjectivité. À cela s'ajoute la présence d'articles inattendus : « *Le* commencement » et « *une* réalité » qui soulignent une perception singulière du réel.

Cette impression domine au regard des images qui présentent des taches de couleur mouvantes ou un noir total. Par moments un paysage se devine sous les formes troubles. On subodore que ce serait ce paysage africain à la « nature grandiose, abondante et sauvage » que mentionnent les deux cartons.

Néanmoins, l'absence d'une figuration pérenne et certaines expressions du second carton font penser à une découverte plus singulière qu'un paysage. Le narrateur parle d'« une réalité qui m'avait échappé jusque là » qui s'associe immédiatement dans notre esprit aux formes abstraites. Nous adoptons ainsi son point de vue.

L'idée que cela se « révélait tout à coup » est accentuée par la bande-son qui fait penser à une déflagration à travers des bruits variés. Parfois métallique, terreuse ou grésillante, elle laisse deviner fugacement l'eau qui coule, le battement ou le sifflement du vent venant comme froisser les éléments, mais est majoritairement inidentifiable. Elle rythme toutefois l'apparition de ces formes et ponctue leur présence de résonnances suggérant pour l'essentiel des éboulis. Les textes en exergue du film sous-entendraient

que la bande-son n'est pas porteuse d'un sens sémantique (et donc *linguistique*), mais au contraire *cataclysmique*. Le paysage africain aurait-il été dynamité par un « *bouleversement causé par un phénomène naturel destructeur* »¹⁰⁸² dévoilant des « visions » inconnues jusqu'alors ? L'« ensemble sous tension » du titre ferait-il allusion à un paysage dont la réalité figurative aurait été chamboulée pour révéler sa « partie invisible », à savoir cet aspect abstrait, faisant état d'une ruine de la figuration ?

La relation entre texte, image et son se fait sur le champ, provoquant un malaise. Le rythme des images et le manque de lien entre elles indisposent. L'explosion n'est plus narrative, mais physique, car elle induit un certain trouble dû au défilement haché des images et à cette figuration déliquescente.

Le second carton du film, en introduisant un point de vue, impose une réalité singulière qui fait douter de son exactitude. Le temps du film se subjectivise sous le regard du narrateur. Serait-il face à son propre délire ? Le surgissement du fantastique au cœur du réalisme suscite une incertitude entre une réalité objective et un réel « halluciné ». L'absence d'une figuration centrale a pour conséquence une perte de sens pour le spectateur. Il n'est pas habitué à cette discontinuité qui ne trouve de sens que comme percée de l'*incroyable*, un *incroyable* incitant à réfléchir à une explication.

¹⁰⁸² Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Cataclysmique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/cataclysmique>

- Projection défaillante ?

Il pourrait venir à l'esprit du spectateur, comme explication rationnelle, que la projection serait défectueuse. La présence des images noires évoquerait-elle les amorces de la pellicule présentes avant et après la projection d'un film que le spectateur n'est pas censé voir ? Cette manifestation inopportune entre les images colorées renverrait-elle aussi à l'interstice encerclant la partie visible du photogramme ? (La structure noire lie sur le ruban les images entre elles. Lors d'une projection « normale », le rythme de leur succession permet de créer une continuité à l'origine de l'illusion du mouvement. Ici il n'en est rien.) L'interprétation de l'œuvre en tant que mise en scène d'une explosion deviendrait-elle celle d'une implosion imminente du projecteur ?

Le son semble l'annoncer en premier. Au début du film, le frottement de la pellicule circulant dans le projecteur se fait entendre et se mélange avec celui rappelant un amoncellement d'éléments en chute libre. Au-delà du récit, l'impression de chaos s'étend à la diffusion des images en mouvement. L'« ensemble sous-tension » du titre ferait-il alors directement référence aux outils de projection et aux images qu'ils présentent ? La « partie visible » des images en mouvement serait-elle débordée par le hors-champ devenu plus que « visible » des matériaux, que ce soit la pellicule elle-même en-deçà de la surface figurative du photogramme ou le projecteur, donnant l'impression d'être plus ou moins en cours de dislocation sous nos yeux incrédules ? L'explication d'une explosion du paysage serait-elle remplacée par une implosion des outils qui le représentent en image ?

Un autre problème temporel surgit alors. Ce chuintement de la pellicule dû à son contact avec le projecteur, a été enregistré sur la piste-son. Cependant, la perception du film est évidemment postérieure à sa réalisation, ce qui provoque une crise chronologique ; la projection s'installant au cœur de l'élaboration du film. Par delà un « défaut » de projection, le spectateur pense à un problème de montage et plus largement de fabrication du film. Comment le cinéaste a-t-il conçu son film ? Son élaboration donnerait-elle un sens à ce que le spectateur observe ?

- Paternité incertaine

Le film d'Emmanuel Lefrant est né de la rencontre de l'artiste avec un paysage de brousse. Parti « à deux cents kilomètres au nord de Lomé au Togo à la limite du désert et de la forêt tropicale »¹⁰⁸³ en 2003, pendant huit mois, il décide de filmer la vue qu'il a de sa fenêtre « comme le dit le texte au début du film »¹⁰⁸⁴ avec une cartouche super 8 kodachrome couleur. Le tournage se compose d'un seul plan fixe qui « débute par le soleil qui vient de se lever (vers six - sept heures du matin) et se termine lorsqu'il s'est couché (vers six - sept heures du soir). »¹⁰⁸⁵ Pour concilier la durée de cette journée d'une douzaine d'heures avec le métrage de sa bobine de trois minutes trente secondes, Lefrant élabore un *time-lapse* qui va paradoxalement faire apparaître « des éléments du fait de leur déroulement ; des phénomènes naturels invisibles »¹⁰⁸⁶ à « l'échelle de nos sens ».¹⁰⁸⁷

Le cinéaste utilise aussi une seconde bobine qu'il développe de façon standard, mais sans prise de vue préalable. Privée de lumière et donc d'« *intermédiaire figuratif* »¹⁰⁸⁸, la face du ruban sur laquelle se fait l'impression présente une surface intégralement noire¹⁰⁸⁹ qui va être ensevelie au cœur de cette brousse¹⁰⁹⁰ puis déterrée six mois plus tard. L'érosion montre par endroits des traces de couleur à sa surface. Les

¹⁰⁸³ Entretien E. Lefrant / G. Reiner, Paris, le 10 mai 2010.

¹⁰⁸⁴ *Ibid.*

¹⁰⁸⁵ *Ibid.*

¹⁰⁸⁶ 1) *Ibid.*

2) Un *time-lapse* (littéralement, « laps de temps ») est une technique qui permet une prise de vue en accéléré d'un plan fixe pendant une longue période afin d'observer des déplacements et des modifications de phénomènes indiscernables en temps réel, tels les « intervalles » de mouvement et donc le rythme de croissance d'un végétal, d'une cellule ou du passage, plus lent, d'un nuage. Le procédé trouve notamment son origine dans le documentaire scientifique tels les sublimes travaux de Painlevé. Ce cinéaste spécialiste des aventures sous-marines « homériques » expliquait, déjà, que : « *Chaque phénomène prend un caractère différent avec chaque ralenti ou chaque accéléré qu'on lui applique, comme varie l'aspect de ce que l'on regarde avec les divers grossissements.* » (Jean Painlevé cité par Florence RIOU, « Jean Painlevé : de la science à la fiction scientifique » in, *Conserveries mémorielles n°6 : La Part de fiction dans les images documentaires*, Paris, 2009. [En ligne], URL : <<http://cm.revues.org/350>>)

¹⁰⁸⁷ Selon la belle expression de Painlevé. (*Ibid.*)

¹⁰⁸⁸ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 173.

¹⁰⁸⁹ Précisons que si la pellicule avait été totalement exposée à la lumière elle serait devenue marron avant d'être noire après le développement.

¹⁰⁹⁰ Le cinéaste a développé sa pellicule « *telle quelle* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) puis l'a ensevelie en lieu et place de la zone de terre qu'il a filmée avec sa première cartouche super 8.

couches chromatiques qui composent la pellicule se sont révélées de façon discontinue suivant la nature humide ou sèche du terrain où le ruban de pellicule a été enfoui.¹⁰⁹¹

Les deux bobines sont ensuite « gonflées » en 16 mm. avec une pellicule de type *b&w high contrast* et serviront de « matrices » à quatre tirages. La première bobine « figurative » donne naissance à un paysage positif noir et blanc et à un paysage négatif inversé blanc et noir.¹⁰⁹²

Le changement de support, pour la seconde bobine, permet à Lefrant d'empêcher la prolifération de l'érosion de la pellicule enterrée qui « fige » alors les taches de couleur stabilisées.¹⁰⁹³ Le cinéaste procède à nouveau à un positif puis à un négatif. L'« *image négative de ces plans extraits de la terre* »¹⁰⁹⁴ présente des taches de couleur qui correspondent aux complémentaires de celles de la version positive tandis que « *le fond noir de la version positive devient blanc dans sa version négative.* »¹⁰⁹⁵

Lefrant fait ensuite se rencontrer les deux sources d'images et leur version négative ainsi obtenues de façon frontale à la tireuse optique.¹⁰⁹⁶ Il procède à un long

¹⁰⁹¹ Non impressionnée, mais développée, la pellicule « *est entièrement noire : elle contient toutes les couches de l'émulsion, toutes les couches de couleur. Si tu grattes très légèrement au-dessus tu vas voir apparaître un peu de vert, si tu grattes plus profondément un peu de jaune si tu grattes vraiment profondément tu enlèves toute l'émulsion et tu atteins la surface transparente. Le noir en argentique correspond, comme en peinture, au mélange de toutes les couleurs. Néanmoins, à l'inverse d'un travail de peinture sur pellicule, qui se fait par ajout de matière sur le ruban, il s'agit ici d'une création par soustraction : l'extraction de la matière par la terre est à l'origine des couleurs qui vont apparaître sur la pellicule. L'érosion du sol est bien plus subtile - en termes d'extraction de matière - que ce qu'est capable de faire la main humaine. Tu obtiens un panel de couleur beaucoup plus large qui varie en fonction du temps d'immersion de la pellicule. Le type de la composition chimique de l'émulsion choisie est à prendre autant en compte que celui du sol. Ainsi la température de la terre ou le choix d'enterrer la pellicule à proximité d'un arbre sera un facteur important qui influenceront sur sa transformation* » explique Emmanuel Lefrant. (*Ibid.*) Précisons que le ruban fragmenté a été éparpillé en boule sur le terrain : « *pour que toutes les surfaces soient en contact avec le sol.* » (*Ibid.*) et que le cinéaste a décidé au préalable « *d'obstruer de scotch certaines parties afin qu'elles restent noires, à l'inverse d'autres zones directement en contact avec la terre qui sont susceptibles d'être abîmées beaucoup plus vite que celles protégées par le papier collant.* » (*Ibid.*) L'alternance entre les parties qui sont « réservées » par le ruban adhésif et celles qui en sont privées va donner un rythme visuel accidentel qui sera le point de départ du montage des images du film.

¹⁰⁹² L'image « première » présente un sol noir et une ligne d'horizon où s'esquisse « *vaguement un arbre* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*), lui aussi entièrement noir, sur un ciel qui n'est plus qu'un fond blanc. La version négative présente un ciel noir et un « paysage » blanc.

¹⁰⁹³ Lefrant explique que « *Même déterrée, l'altération du ruban noir de la pellicule continue quand même, certes plus lentement, ce qui incite à faire un gonflage.* » (*Ibid.*)

¹⁰⁹⁴ *Ibid.*

¹⁰⁹⁵ *Ibid.*

¹⁰⁹⁶ Le gonflage se fait à l'aide du même instrument. Lefrant explicite le procédé en ces termes : « *Tu imprimes un original et une pellicule vierge l'une sur l'autre. L'image filmée est éclairée par une lampe*

travail d'entremêlement des photogrammes au moyen d'une alternance de doubles-expositions et de bipacks.¹⁰⁹⁷

Le film est ainsi le produit de la « rencontre » de quatre tirages nés de deux « prises de vues » qui se dédoublent au développement et s'enchevêtrent pour obtenir une image où la figuration attendue est noyée. Les images figuratives « basculées » en noir et blanc et blanc et noir se dissolvent sous l'empilement des couches de films où les images « tachistes » semblent avoir pris le dessus.

arrière ce qui permet à la pellicule vierge d'imprimer à partir de ton image positive une image négative. À l'Abominable, le bloc-projecteur de la tireuse est composé d'une lampe et d'une caméra Bolex où j'ai mis des têtes 16 mm. La caméra a refilmé en macro le photogramme super 8 qui se trouve dans la fenêtre. Commandé par un vieil ordinateur Appel, le transfert se fait au rythme d'une image par seconde, un shoot à chaque fois, ce qui permet de passer du super 8 au 16 mm. de manière propre [sans altérer l'éclairage des autres éléments composants l'image finale]. » (Ibid.) « La tireuse a aussi l'avantage de posséder un couloir très large permettant d'installer d'épaisses couches de pellicule. La pellicule enterrée peut donc être installée encore couverte de terre, ce qui était bien pratique, car son nettoyage doit être très superficiel : il ne peut s'élaborer qu'au pinceau comme un restaurateur de tableaux. Passer la pellicule sous un filet d'eau pour la rincer serait trop agressif et ferait partir énormément de matière si ce n'est l'intégralité de la surface colorée. » ajoute le cinéaste. (Ibid.) Puis, l'élaboration des versions négatives des bobines s'est faite à l'aide d'une tireuse contact. Après le changement de format (avec la tireuse optique) et celui des chromatismes (par tirage contact), le feuilletage des quatre sources d'images obtenues se réalise, à nouveau, avec une tireuse optique.

¹⁰⁹⁷ 1) Emmanuel Lefrant détaille ces deux techniques, aux lois photochimiques inverses, ainsi : « *Faire une double exposition signifie qu'on filme une première fois sur la pellicule puis on revient en arrière et on expose à nouveau la pellicule. Par rapport à la composition de l'émulsion photosensible, si la première image que je filme est une image toute blanche, la deuxième image que je vais filmer ne va pas apparaître, car l'image blanche a exposé complètement la couche de l'émulsion, ce qui veut dire que si je reviens en arrière, je n'ai plus rien à exposer, l'émulsion étant complètement "cramée" comme on dit. En revanche si j'expose une image rectangulaire noir en bas et blanc en haut et que je reviens en arrière pour filmer un portrait, en haut l'image restera toute blanche, alors qu'en bas on verra la moitié d'un visage. D'un point de vue photochimique, ce sont les blancs qui dominent, qui écrasent tout. À l'inverse lorsque l'on filme des couches de films pris en sandwich dans la tireuse optique, la figuration sera complètement obstruée (à l'image de deux rhodoids superposés l'un sur l'autre), c'est-à-dire que pour le bipack, ce sont les noirs qui dominent.* » (Ibid.)

2) Le cinéaste compare l'entremêlement de la double exposition et du bipack à « un principe de tissage. » (Ibid.) Il précise : « *Cela m'a permis d'explorer l'ensemble du processus photochimique, d'autant que mes sources d'images étaient elles-mêmes des positifs et des négatifs. Dès lors que j'avais deux versions d'images avec leurs versions positives et négatives et qu'ensuite je pouvais les superposer de deux façons une fois avec la double exposition, une fois avec le bipack et de mélanger toutes ces combinaisons j'avais un immense panorama de possibilités devant moi.* » (Ibid.) Ce fut un « travail extrêmement chronophage. » (Ibid.) Lefrant élabore son film « *entre dix heures du soir et cinq heures du matin pour ne produire "quand tout allait bien" qu'une seconde de film par soir... [Soit : une seconde de métrage en sept heures de travail nocturne] Chaque métrage devait être exposé trois fois sans se tromper. Sinon il fallait tout recommencer.* » (Ibid.) La chronologie de l'élaboration du film se déroule ainsi : en 2006-2007 Lefrant fait des tests puis commence son tissage d'images proprement dit jusqu'en 2008. Plusieurs mois intensifs de travail se suivent avec des périodes de latence méditative. « *On n'a jamais terminé un film.* » constate son auteur. « *La dernière année fut consacrée à faire la bande-son et les copies. Le film fut terminé fin novembre 2009 et projeté pour la première fois au festival [des Cinémas Différents de Paris] en décembre.* » (Ibid.)

La superposition des photogrammes induit une perte de vue de la figuration et donc une perte de sens de la lecture des images. L'effet de *flicker* accentue cette « mise en avant de la dispersion du paysage. »¹⁰⁹⁸ Ce clignotement entre les images, né du « travail par couches »¹⁰⁹⁹ des photogrammes, redouble lors de leur défilement le délitement de la figuration qui disparaît autant au cœur de l'image qu'entre chacune d'elles. Le rythme singulier de ces images est de surcroît ponctué de la bande-son « cacophonique ».

Bien que la prise de vue et la prise de son soient toutes deux d'origine « mimétique », le son est encore plus déstabilisant que l'image à cause d'une absence totale d'éléments sémantiques. À partir de prises de son sur le « terrain », Lefrant crée une composition, dont le timbre « matériologique » trouve pourtant une qualité narrative inattendue en suggérant les bruits répétitifs d'une déflagration redoublant une impression de chaos visuel.¹¹⁰⁰

La figuration restante à l'image semble sur le point de disparaître comme emportée par la bande-son. L'abstraction dominante à l'écoute, à l'exception des bruits d'avalanche, serait en train de prendre le dessus. L'apparition d'images complètement noires redouble cette sensation. Ponctuées par le son, comme si elles en étaient la conséquence visuelle directe, elles fragmentent encore plus la perception du film sur le plan tant mimétique que diégétique, déjà très fragilisée par la « cohabitation » entre images positives et négatives.¹¹⁰¹

¹⁰⁹⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹⁹ *Ibid.*

¹¹⁰⁰ Lefrant constate « avoir mis autant de temps pour concevoir la bande-son que pour la bande-image. » (*Ibid.*), car il désirait élaborer un environnement sonore qui suggère un son optique dénaturé. Or, la bande passante en 16 mm. étant extrêmement réduite induit un résultat sonore « assez dramatique » (*Ibid.*) et ne permet pas un travail complexe d'intervention directe : « Imprimer des traces optiques pour obtenir un signal sonore audible serait un travail de l'ordre du microscopique. Après beaucoup d'essais avec des bandes magnétiques enterrées, je suis peu convaincu. La masse sonore devient imperceptible, et fait penser, à l'écoute, à du mauvais noise. » (*Ibid.*) Le cinéaste préfère donc en suggérer la sensation. Pour cela, il commence par faire des « petites captations du paysage sonore de la brousse au moment du filmage » (*Ibid.*) qu'il retravaille sur le logiciel Pur Data, transformant ou amplifiant les sons et en ajoutant d'« autres » (*Ibid.*) Des battements font presque penser à ceux de tambours, le crissement du vent s'électrise, l'eau a un débit quasi-hypnotique. Le signal sonore est tout aussi « tourmenté » que les éléments visuels.

¹¹⁰¹ Le cinéaste cherche à travailler sur un « mode sensible et refuse une symétrie pure et dure ». (*Ibid.*) La seule correspondance avérée est celle de « présenter un son "saucissonné" qui consiste en la découpe

Le récit ne peut se figurer absolument ni de façon spatiale ni de façon temporelle. Néanmoins la persistance d'une figure, même lointaine, reste troublante. Le spectateur ne peut qualifier le film ni de figuratif ni d'abstrait. Cette incertitude met en crise un sens attendu. Ce dernier est comme en suspension, à l'image de la figuration que le spectateur recherche.

Comment trouver un sens à cette élaboration singulière ? L'œuvre n'est ni colorée ni achromatique, ni toute noire ni toute blanche. Ces choix sous-entendraient-ils une démarche irrationnelle ? Une partie des images ayant été abandonnée à la terre, l'œuvre aurait-elle une paternité occulte ? Par delà l'idée d'une création hors-norme, avouerait-elle une gestation spirite ? Qui du cinéaste ou du paysage serait à l'origine du film ?

- Mysticisme à l'œuvre

L'impression d'un mysticisme à l'œuvre est induite dans un premier temps par le titre et les cartons. Le texte propose un point de vue. La quête de sens du second carton convoque le fantastique. La phrase fait penser au début d'un roman de Lovecraft qui, à travers la voix d'un narrateur relais, fait toujours douter le spectateur de ce qu'il raconte. En superposant narrateur du carton et créateur, un sens irrationnel se profile.

Voulant vérifier cette impression, quel ne fut pas notre plaisir de découvrir que l'un des premiers écrits de Lovecraft s'intitulait *La couleur venue du ciel*¹¹⁰² et relatait la découverte de mystérieux décombres au chromatisme indescriptible.¹¹⁰³ De la couleur venue du ciel à la pellicule enterrée sous terre, de l'extra-terrestre à l'intra-terrestre, une

de toutes petites sections de bande-son qui retirés instaurent des "blancs sonores" et marquent l'idée de clignotement et d'alternance des positifs et des négatifs. » (Ibid.)

¹¹⁰² Cf. Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel (The Colour out of Space, 1927) » in, *Les mythes de Cthulhu, Légendes du mythe de Cthulhu, Premiers contes, L'art d'écrire selon Lovecraft*, Paris, Laffont, 1991, pp. 97-121.

¹¹⁰³ Le narrateur de la nouvelle de Lovecraft relate : « Tout commença (...) avec la météorite [dont (...)] *La couleur* (...) était presque indescriptible ; ce fut seulement par analogie qu'on parla de couleur. » (Ibid., pp. 101-102.)

étonnante relation s'établit, faisant penser à un univers démoniaque autant qu'à un monde fantastique.¹¹⁰⁴

Lovecraft, dans sa nouvelle, imbrique cauchemar, chromatisme et matière céleste. Tombée des cieux et donc destituée de son statut angélique, la couleur est à appréhender comme une pure matière « infernale ».¹¹⁰⁵ Lefrant réinterroge cette relation en reliant la terre à la création artistique. Cette terre serait-elle à l'origine des impressions d'explosion qui dominent le film ? La perception inattendue de ces images témoignerait-elle d'une mystique à l'œuvre, proche d'un pacte avec le diable ? Le film porteur d'une aura de déraison fait se rejoindre cinéma fantastique et création mystique.

À travers la pellicule consacrée à une nature « créatrice » de couleur, le cinéaste semble renouer avec une pratique sacrée proche de l'offrande. La relation entre pensée et vision est invalidée *a priori* pour privilégier celle de la révélation *a posteriori*. En « déléguant » une partie de « l'exposition » des images à la terre, une emprise terrestre et non pas céleste est en jeu. Serait-elle porteuse d'un enseignement ?

Le processus évoque le protocole scientifique empirique d'expérimentation, mais renvoie aussi à un esprit illuminé au propre comme au figuré. La terre, en faisant office de « révélateur », devient pur être actant, mais aussi creuset alchimique.

En perdant de vue une captation du réel selon des normes réalistes, le cinéaste cherche-t-il à entrer en contact avec une entité immémoriale ? L'alchimie ne séparant pas mysticisme et science ; le processus créateur serait-il plutôt à percevoir comme un

¹¹⁰⁴ Lovecraft écrit dans la nouvelle citée : « *J'appris cela des gens d'Arkham. (...) quand la moitié des terres basses seront inondées pour le nouveau réservoir. Alors les bois obscurs seront abattus et la lande foudroyée sommeillera au fond des eaux bleues dont la surface reflétera le ciel et frémira au soleil. Et les secrets de ce diable de temps ne feront plus qu'un avec ceux des profondeurs ; avec les savoirs cachés du vieil océan, et tout le mystère de la terre des origines.* » (Ibid., p. 97.) Dans le film, on peut se demander, de la même manière, si le cinéaste interroge la partie visible du monde et celle qui ne l'est pas en inversant la donne. L'aspect visible du film serait-il alors son aspect figuratif quasiment disparu au profit de son aspect invisible, « abstrait » à l'« aura » fantastique ? L'abstraction à l'image sous-tend-elle un processus créateur « irrationnel » qui expliquerait cette image en mouvement à la figuration convulsive ?

¹¹⁰⁵ « Matière infernale » qui, dans la nouvelle, contamina les lieux lors de sa chute. Par exemple les choux sont présentés ainsi : « *Jamais on n'en avait vu d'aussi énormes, et ils prenaient des couleurs si étranges qu'il n'était pas de mots pour les décrire. Leurs formes étaient monstrueuses (...).* » (Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel », *op. cit.*, p. 97.) Le narrateur poursuit en disant : « *Nulle part on ne voyait de couleur saine et naturelle (...) ces variantes fiévreuses et prismatiques de quelque morbide tonalité fondamentale sous-jacente, impossible à situer parmi les teintes connues sur la terre.* » (Ibid., p. 105.)

dialogue avec l'*insu* ? Cette pellicule serait-elle à envisager comme une image-message de la nature elle-même à décrypter ?

L'image abstraite, résultat de la trace terreuse du paysage sur la pellicule, viendrait-elle concurrencer l'image figurative plus traditionnelle de ce même paysage ? Serait-ce le dualisme entre ces deux images qui induirait l' « ensemble sous tension » du titre ?

Les deux types de « prises de vues » à l'origine du film rendraient compte de deux « visions » complémentaires : celle du réalisateur sur le paysage et celle du paysage lui-même porteur autant de souvenirs subjectifs que d'une mémoire ancestrale.

L'opposition manichéenne entre deux types de « prises de vues » est cependant peut-être à nuancer. Après le travail de développement, le cinéaste ne se retrouve pas avec deux mais avec quatre types d'images. N'oublions pas que les deux types de « prises de vues » au départ du film sont démultipliés en laboratoire. La prise de vue est concurrencée par le travail artisanal. Lefrant dans son montage travaille non pas avec deux, mais avec quatre types d'images et donc autant de visions d'un monde. La prise de vue au sens strict est dépassée par une prise « en main » de la figuration en laboratoire.

Le cinéaste aurait-il décidé de camoufler ainsi l'origine *chthonienne* d'une partie de sa création en multipliant les tirages et en les superposant ? Si on considère la figuration à l'image comme garante d'une perception rationnelle, l'œuvre avouerait-elle sa gestation délirante à travers son illisibilité ? Le cinéaste a-t-il voulu jouer les apprentis sorciers ? A-t-il provoqué des êtres ayant élu domicile à l'« *intérieur de la terre, aux enfers* »¹¹⁰⁶ ? A-t-il été dépassé par ce travail en dialogue avec un monde occulte ?

La perte de sens immédiat des images évoquerait pourtant, là encore, l'alchimie qui suppose un passage du négatif au positif. Chaque élément correspond seulement à un état, à un moment de quelque chose en devenir, comme en mouvement. Pensons aux

¹¹⁰⁶ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Chthonien » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/chthonien>

tirages positifs et négatifs entrelacés. À travers la stratification des images, l'œuvre ne se potentialiserait-elle pas elle-même d'un sens crypté à pénétrer ?

Si la pellicule noire, non encore « exposée » par la terre, est à percevoir comme une page blanche, intacte de tout *commandement*, les couleurs qu'elle « secrète » renverraient à l'expression d'une volonté ésotérique à laquelle s'initier grâce à l'« ajout » de son image complémentaire. Nous révéleraient-elles un sens insoupçonné ?

Les images figuratives « devenues » achromatiques adoptent une présence clandestine comme affadie par la couleur dominante « réveillée » de son « retour du cœur » de la terre. Le paysage se révolterait-il contre l'élaboration du cinéaste ; contre ce remodelage des images en laboratoire apparaissant sans fin ? Le quasi-engloutissement de la figuration à l'image l'attesterait.

L'œuvre suggère un débordement qui se déploie de façon funeste au niveau du signal sonore, évoquant un grondement rebelle et archaïque. Celui-ci avouerait l'omniprésence d'un paysage qui reprend ses droits sur un artiste ayant voulu percer son identité en le réduisant à une simple image bidimensionnelle. Ici, cette dimension bidimensionnelle du monde est remise en cause.

La révolte de la créature contre son maître est à étudier puisque la ligne enfermant texte ou image se décentre au profit des couleurs. Les couleurs « polychromes » ou « achromatiques » débordent tout trait narratif. Emmanuel Lefrant aurait-il été emporté par sa création, dans ce devenir entropique qui lui échapperait ? Aurait-il abandonné son montage sans l'avoir terminé ?

Par delà l'élaboration artisanale, ne serait-ce pas la représentation figurative qui serait en cause ? La bichromie figurative témoignerait des « vestiges d'une figuration passée » bien obsolète puisque l'« autre image figurative », devenue noir et blanc et blanc et noir, se rapprocherait d'une trace graphique écrite à l'encre noire sur papier blanc ou à la craie blanche sur tableau noir.

La « mémoire ancestrale » qu'évoquerait la pellicule enterrée se présenterait bien comme un temps non figuratif, c'est-à-dire sans forme, vierge de toute histoire, mais évoquerait de façon moins ambiguë un temps créateur qui s'étendrait à toute l'élaboration artisanale et donc tactile du cinéaste.

De la pellicule, « travaillée » comme on travaille la terre, éclot une matière ni tout à fait figurative ni tout à fait abstraite qui mature ensuite dans un laboratoire comme dans une « serre ».

La prise en main des images, incarnée par cette *morsure* de l'abstraction sur la figuration, ferait bien acte d'un temps d'avant la représentation.

Il faut maintenant préciser comment le créateur suggère sa présence au cœur de l'image ; affirme ainsi qu'il est l'artisan de cette maïeutique et renoue avec une approche *anthropologique* des images en mouvement. Nous allons voir que cette approche se fait, paradoxalement, à travers le désir de distancer un *anthropocentrisme*,¹¹⁰⁷ prégnant chez l'être humain.

Emmanuel Lefrant s'interroge sur cette *anthropologie*, qui se présente comme « étude des traits physiques de l'homme en tant qu'il appartient au règne animal et à la nature physique »¹¹⁰⁸ tout autant que : « figure de style par laquelle on attribue à Dieu des affections, des actions humaines. »¹¹⁰⁹ Malebranche en fait le constat en ces termes : « Comme l'Écriture est faite pour les simples comme pour les savants, elle est pleine d'*anthropologie*. »¹¹¹⁰

¹¹⁰⁷ Anthropocentrisme : « Doctrine ou attitude philosophique qui considère l'homme comme le centre de référence de l'univers. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Anthropocentrisme » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/anthropocentrisme>>)

¹¹⁰⁸ Émile LITTRÉ, « Entrée : Anthropologie » in, *Dictionnaire de la Langue Française, tome I (A à B)*, *op. cit.*, p. 451.

¹¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹¹⁰ Malebranche cité par *ibid.*

B) DE L'INFORME

COMME FIGURE EN GESTATION DE NOTRE DESIR DE NARRATION (1) : MISE EN ABYME D'UNE QUETE DES SENS

- Posture occulte : une expérience incroyable ?

Emmanuel Lefrant, en enterrant sa pellicule et en élaborant une figuration à partir de gestes dictés par le développement et le transfert en laboratoire, opère en aveugle. Il découvre optiquement ses images dans un second temps et en devient le premier spectateur. N'oublions pas que le mot d'*insu*, utilisé précédemment pour qualifier le travail du cinéaste, signifie : « *sans qu'on le sache* [autant que] *sans que l'on s'en rende compte* ». ¹¹¹¹

En abandonnant la « figuration » de la seconde bobine à la terre, Lefrant aperçoit des couleurs qui « surgissent » de manière inouïe. La « couleur » « remonte » à la surface et change lors du transfert sur la pellicule 16 mm. On pourrait considérer ces couleurs aux figures lacunaires comme les « entrailles » d'une narration ayant perdu sa linéarité à travers sa spatialisation. La figuration est décentrée par les couleurs, la couleur n'est plus limitée par une figuration ¹¹¹². Une origine physique s'inscrit à l'image et évoque la pellicule argentique comme matériau « originel » de la figuration. Pourtant la pellicule comme la figuration est comme « en devenir » ; elle n'a pas fini sa gestation, son « éclosion ». Le cinéaste fait penser à un cultivateur qui aurait détruit ses plantations avant maturation. La figuration est comme en suspension : elle ne donne à voir, tel un premier état embryonnaire, que ces couleurs aux figures « avortées ». ¹¹¹³

Les images polychromes vont à l'encontre de la logique d'une vision oculaire « aisée » : si on éclaire un espace de façon modérée, les éléments sont distincts ainsi que

¹¹¹¹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Insu » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/insu>

¹¹¹² Et donc par une ligne narrative comme dans n'importe quel film *cinématographique*.

¹¹¹³ L'« abandon » de la prise de vue suggère la jachère figurative. Si parler d'agriculture est peut-être quelque peu extrême, on pourrait s'autoriser à évoquer le jardinage pour qualifier le processus créateur du film. D'autant que, pour « tester » le « résultat coloré [le cinéaste s'est servi] de bâtons [témoins] permettant de localiser la zone où la pellicule est enterrée. » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Lefrant pouvait ainsi observer l'état empirique du « rendu de dégradation » (*Ibid.*) en déterrant un instant sa pellicule. Enfin, le résultat à la projection évoquerait quant à lui un herbier.

les couleurs qui leurs sont associées. À l'inverse si l'image est sur- ou sous-exposée, la figuration colorée est à jamais perdue pour l'œil. Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, c'est tout le contraire qui s'élabore. Les couleurs naissent d'un univers « occulte » et sont privées de formes qui pourraient les cerner. Elles sont donc illisibles, étant dotées d'une *aura* d'infini suspect, car non démarquées par un trait permanent, non « auréolées » d'un éclairage qui aurait exposé une partie de la surface de la pellicule. La suspicion d'irréalisme redouble à travers le duplicata et la présence d'un négatif de l'image élaborée en laboratoire, s'éloignant d'une représentation reflet fidèle d'une « seule et unique » perception.

De façon symétrique, la prise de vue figurative en couleurs de la première bobine devient du noir et blanc à travers le travail en laboratoire. Le cinéaste a choisi de laisser une figuration se former et redevenir noir et blanc évoquant les débuts de l'histoire du média. Elle « régresse » d'un point de vue historique. Cette figuration noir et blanc persistante rappelle son impossibilité perceptive tout en convoquant l'origine temporelle et humaine d'un média et non celle d'un réel pris sur le vif. L'image inversée blanc sur noir renforce, là encore, l'irréalité de la prise de vue et renseigne sur les conventions figuratives par delà les époques.

Le décor « naturel », celui du paysage figuratif, est soumis à la question au cœur du laboratoire qui fait office de « décor » de studio. Les effets spéciaux à la tireuse optique sont réalisés par une *truca* dont l'appellation fait référence à l'idée de trucage. L'irréalité ne serait-elle alors que l'envers du réalisme, bien plus proche ainsi d'un réel non normé, non formaté, c'est-à-dire asservi à une forme ?

Le *distinguo* entre images noir et blanc et images couleur n'a de sens qu'un instant puisque l'empilement des images empêche une séparation précise. Ces choix s'opposent frontalement à l'histoire du cinéma qui « évoluerait » du noir et blanc à la couleur et d'une figuration incertaine à une figuration extrêmement précise par l'emploi de procédés de plus en plus perfectionnés ; ledit perfectionnement renvoyant alors à une norme, celle d'une figuration narrative.

Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, la couleur a « entaché » une représentation figurative noir et blanc et blanc sur noir bien peu

« originelle »¹¹¹⁴, devenue de surcroît illisible à travers une remise en cause du laboratoire permettant de dédoubler et d'inverser les couleurs des images. En insérant les images figuratives noir et blanc au cœur des images tachées de couleur, le réalisateur a opté pour un travail où la couleur prédomine, le « noir et blanc » sous-jacent et la figuration qui l'accompagne venant littéralement se fondre dans les images en couleurs abstraites.

L'artiste qui se dépossède d'une partie de son matériau en l'enterrant provoque des couleurs étonnantes. La pellicule « endeuillée » a créé des formes non mimétiques, des couleurs non figuratives. L'image redevient colorée. La figuration chercherait-elle à (re)naître à travers ces chairs chromatiques comme en lambeaux ? L'élaboration du film évoque une mise à mort, un rituel funéraire et une (re)naissance. Elle fait penser à la manifestation d'esprits inattendus.

Le surgissement des profondeurs de la terre d'une pellicule aux couleurs informes est forcément inquiétant. La « fossilisation » de cette anti-figuration maculée d'éléments parasites pose problème et incite à une lecture spirituelle où l'on verrait des revenants, des non-morts.¹¹¹⁵

L'ensemble sous tension du titre témoignerait-il de la relation particulière du cinéaste au monde ? La partie « invisible » en tant qu'abstraction serait alors composée des éléments insondables de l'univers à l'inverse de sa partie visible qui ne serait que la figuration attendue à l'image.¹¹¹⁶

¹¹¹⁴ Puisqu'elle est effectuée « à partir » de prises de vues couleur.

¹¹¹⁵ Olivier Schefer note à ce sujet : « Ainsi au processus naturel de dégénérescence que nous connaissons se substitue un autre mouvement, non moins angoissant, celui du retour inversé à l'état premier. On ne craint plus de vieillir et de mourir, mais de rajeunir et de régresser jusqu'à la matrice maternelle que ces sujets doivent réintégrer. Cette histoire d'ancien-nés et de régression du temps et une autre façon de réfuter l'idée même de résurrection chrétienne soit encore la possibilité de mourir en paix ; ce n'est pas ici le retour à la vie des morts, en tant que morts et corruptibles, qui pose problème, mais bien la perspective d'une régression vers une forme intra-utérine qui devinent l'horizon angoissant des revenants. Car le problème est aussi de savoir non pas où, pourquoi ni comment s'imaginer le retour, mais jusqu'où il peut y avoir retour. » (Olivier SCHEFER, *Des revenants, corps, lieux, images*, Paris, Bayard, 2009, p. 100.)

¹¹¹⁶ L'aspect phénoménologique du titre du film *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* est indéniable. Le cinéaste l'indique de lui-même : « Je me suis inspiré pour le titre de mon film de celui d'un ouvrage de Merleau-Ponty qui s'appelle *Le Visible et l'Invisible*. La lecture de ce texte m'avait marquée au moment où j'étudiais l'esthétique et la philosophie. » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Citons une phrase éclairante de cet essai : « La pellicule superficielle du visible n'est que pour ma vision et pour mon corps. Mais la profondeur sous cette surface contient mon corps et contient donc ma vision. »

Le rituel de ces funérailles réactive la mythologie et réinterroge non seulement la relation entre théâtre et sacré, mais aussi entre théâtre et religion en tant que mise en scène de nos croyances. Ici le cinéma se substitue au théâtre. (Le théâtre est l'ancêtre du cinéma, dont une partie de la production sera baptisée « *théâtre filmé* ». ¹¹¹⁷) L'aspect « documentaire » du cinéma se décompose pour mettre à nu ses mécanismes mystificateurs en même temps que sont analysés les liens ancestraux entre nature et culture au niveau de leur représentation. Ces constatations semblent évidentes ; pourtant elles méritent d'être discutées.

Le ruban de la pellicule suggère les bandelettes d'une momie déterrée et réemmaillottée. Les nouvelles bandelettes sont figuratives, pour « préserver » cette dernière. Le film atteste ainsi d'un état momifié, permettant de répéter à l'infini l'évocation d'un moment révolu.

- Critique d'une image figurative sur le réel

Emmanuel Lefrant semble jouer de ces réflexions. En effet, l'image au cinéma est par essence répétition du passé. Nous assistons à des événements qui ont déjà eu lieu. La figuration noir et blanc, en réactivant des normes cinématographiques inactuelles, redouble cette idée d'achèvement. Cependant ici le récit n'est plus celui d'une représentation du monde relatant un moment révolu, mais celui des processus qui en sont l'origine.

La figuration n'est plus là comme représentation d'un épisode de la vie. En la « mettant à mort », le cinéaste rappelle son origine technique. De la pellicule naîtront

(Michel MERLEAU-PONTY, *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, 1964, p. 180.) L'étude de cet ouvrage au regard du film vaudrait la peine d'être poursuivie à l'image de la recherche de Master 2 d'Olivia Cooper Hadjian qui, alliant témérité et finesse, s'est plongée dans les relations entre Stan Brakhage et ce courant philosophique. (Cf. Olivia COOPER HADJIAN, *Une Approche phénoménologique de l'œuvre filmique de Stan Brakhage*, Master 2 d'Études cinématographiques et audiovisuelles dirigé par Térésa Faucon, soutenu à la session de septembre 2010.)

¹¹¹⁷ « Voilà donc un art, le théâtre, qu'on avait cru jusqu'ici susceptible de satisfaire la totalité des aspirations artistiques de l'homme, l'art le plus synthétique de tous les arts, celui qui rassemble les sortilèges de la voix, du geste, de la couleur, du mouvement, de la musique, de la sculpture, de la peinture, de la danse, voilà donc cet art qui se révèle aujourd'hui incomplet. Quelle leçon pour l'art nouveau, et d'autant plus que le cinéma utilise en apparence les mêmes éléments, les mêmes moyens, les mêmes techniques. » écrit Pierre-Aimé Touchard en 1949. (Pierre-Aimé TOUCHARD, *Dionysos, Apologie pour le théâtre*, Paris, Le Seuil, 1949, p. 195.)

des formes et des couleurs si le processus se déroule selon les attentes du média. À rebours, l'image figure un temps créateur bien peu immédiat. L'œuvre impose sa matérialité. L'origine humaine et non spirituelle de ces outils est plus que patente. Les choix du cinéaste allant à l'encontre de normes figuratives induisent leur critique.

Le film déjoue nos attentes figuratives. La pellicule enterrée « (re)naît » sous une autre forme en tant qu'autre « couleur ». Emmanuel Lefrant prend des allures de savant fou désireux de la contrôler.

La pellicule, tel un Frankenstein, présente une cadence qui avoue une « recomposition » en laboratoire. Le défilement semble encore plus « artificiel » que celui du cinéma narratif. Cependant cette critique est à nuancer. Les vingt-quatre images seconde qui rythment le cinéma narratif sont aussi « illusoires » que celles présentées par le cinéaste. Pourtant leur aspect « culturel » le fait oublier. Cette culture se présentant sous les *traits* de la vérité est mise en question. L'aspect insensé du processus créateur ne serait que la critique de normes narratives.

Nicole Brenez rappelle que « *Le cinéma fantastique travaille des dynamiques formelles qui déforment ou estompent les apparences* ». ¹¹¹⁸ L'« apparence » réelle du fantastique est au quotidien le fantasme. Le premier fantasme originel est celui d'un sens univoque. On retrouverait ici la préoccupation religieuse de donner une explication à ce qu'on perçoit.

Dès le départ, avec cette expérience de création partagée avec la terre, Emmanuel Lefrant instaure un devenir figuratif du film autant mystique qu'analytique. La scène en tant qu'expérience intemporelle, ancestrale et réflexive fait penser au *Déjeuner sous l'Herbe* de Daniel Spoerri. Le nouveau réaliste organise un banquet en 1983 dans le parc français de la demeure de Montcel à Jouy-en-Josas, puis enterre les vestiges du repas dans une tranchée creusée au préalable au cœur de la pelouse. *L'enterrement du tableau-piège* sera exhumé en 2010 : presque trente ans plus tard, Spoerri, accompagné d'historiens de l'art, d'archéologues et d'anthropologues, orchestre *Le Déterrement du tableau-piège*. L'enquête sur le terrain s'apparente à une

¹¹¹⁸ Nicole BRENEZ, *De la Figure en générale et du corps en particulier, l'invention figurative au cinéma*, op. cit., p. 103.

enquête sur les lieux d'un crime. Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, les vestiges du *Déjeuner sous l'herbe* deviennent la pellicule qui est autant support que sujet d'analyse de la figuration.

L'image figurative, prise comme « terrain d'étude », bascule en noir et blanc, et les couleurs « abstraites » se transforment en leurs complémentaires ; l'idée d'une bichromie ou d'une polychromie relève là encore autant d'un principe spatial que d'un principe temporel. L'œuvre est comme une « coupe » archéologique déstabilisante où le « revu » par l'œil se réfère au « refait » par les outils de prise de vue décentrés par un travail « en laboratoire » et au montage.

La présence de couleur abstraite dominant sur une représentation figurative évoque un temps qui cherche à s'actualiser. Le noir et blanc figuratif et les couleurs informes mettent en crise le temps présent comme temps linéaire. Ils font se télescoper visuellement passé et présent. On pourrait parler de *persistance* d'un noir et blanc figuratif et d'une couleur incertaine par delà l'époque d'une figuration colorée et pérenne. La locution évoque la « persistance rétinienne » et donc une illusion d'optique du passé liée à un souvenir. Quel souvenir « visuel » émane de cet usage du noir et blanc ? Ce cinéma ne chercherait-il pas à comprendre son passé à travers une matière informative qui invite à l'analyse ?

La mobilité de la couleur interroge le mouvement des figures : les déplacements se font de façon tant verticale qu'horizontale. En perdant de vue la linéarité attendue, le chromatisme renoue avec le principe d'arpentage ou même de « mise au carreau » qu'applique le peintre. De même, l'archéologue quadrille son terrain avant de faire ses fouilles. L'image ne suit pas une ligne attendue : elle impose un récit qui se déplace, mettant en écho processus créateur et « présentation » du temps. Elle ne se limite pas à imiter un résultat ; mais rend compte du processus pour l'obtenir. Le film serait-il une critique intrinsèque de ce qu'il est censé figurer ? Les images avouent ainsi leur aspect aberrant et interrogent la norme qui les disqualifie tant dans l'espace que dans le temps.

Au montage linéaire des images, qui donne au film sa durée de sept minutes, s'impose un temps stratifié. Une durée feuilletée concurrence un temps continu. Perception et gestation fonctionnent en miroir. L'image condense une figuration

détruite, délaissée. On ne sait si le film célèbre un futur abstrait à l'image ou loue un passé figuratif persistant. Le résultat se superpose au processus et le réfléchit.

Le cinéaste fait ainsi la critique d'une reconnaissance inhérente à la vision ; vision à l'origine de la volonté d'exclusion de tout flottement de sens au cœur de ces images. L'immédiateté limite et même invalide forcément notre « *faculté de bien juger, de comprendre les choses et d'apprécier les situations avec discernement.* »¹¹¹⁹

Nous confondons trop souvent la recherche « d'apprécier les situations avec discernement » avec le fait que celles-ci doivent être immédiatement appréhendables, rejetant tout effort d'accommodation avec la situation elle-même. Notre société occidentale abhorre l'attente.

Emmanuel Lefrant déséquilibre le lien entre prise de vue et montage traditionnel pour privilégier une création manuelle. L'impression d'abstraction dominante dans le film atteste directement de ses choix artisanaux. L'expression même de « *prise de vue* » et celui d'« *emprise* » ont une origine linguistique commune. Le terme d'« *emprise* » fait référence au geste qui ici se désolidarise de la vue au profit d'un long travail instinctif lorsque le cinéaste abandonne les images à la terre puis au laboratoire. L'idée d'une captation du réel selon les normes réalistes se perd au profit d'une image tactile. Cette « *mainmise créatrice* » serait à l'origine du décentrement d'une figuration normée.

L'abstraction à l'image revendique la domination du travail manuel sur le travail optique. Le temps à l'image raconte ce temps créateur tout en apportant une première explication à une crise perceptive. Le film loue la rencontre du cinéaste avec la pellicule. Le récit à l'image conte l'élaboration du film qui peut se voir comme un duel singulier entre pellicule normée par une figuration et choix artisanaux. C'est pour cela que l'artiste cherche à suspendre la figuration programmée par l'émulsion ou, pour ce qui concerne le choix des tirages, à présenter une origine inattendue dans le travail en laboratoire trop souvent oublié.¹¹²⁰ Le film *développe* ce thème au propre et au figuré.

¹¹¹⁹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Sens » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/sens>

¹¹²⁰ Le choix de la pellicule *High contrast* en découle. Sans aucune nuance de gris, le cinéaste explique ainsi son intérêt pour ce type de média : « *Toutes les teintes un peu claires deviennent très blanches et toutes les teintes un peu foncées deviennent très noires. J'obtiens quelque chose de binaire : noir et blanc. C'est une première étape importante, car mes mélanges d'images deviennent ainsi visibles.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*)

La perspective « réaliste » se dissout dans l'image pour exposer littéralement la matière à l'origine de la représentation. Cette matière est intimement liée à une « manière » de faire. Ce sont les mains du cinéaste qui décentrent la figuration à l'image. À l'origine de la figuration, il n'y a pas le réel en soi, mais un homme qui le représente. Le créateur à l'image se devine au cœur du réalisme perdu. Le décentrage d'une référence graphique témoigne du « flux de la vie ». L'œuvre fait l'apologie « *de l'instinctif et de l'accidentel* »¹¹²¹ qui atteste de la présence physique de l'homme, mais aussi de la terre à l'image. En travaillant de ses mains, Emmanuel Lefrant révèle une figuration informe. Les choix humains en dialogue avec la pellicule argentique s'afficheraient dans ce « devenir » semi-abstrait.

Un réel sensible, et non pas spécifiquement conceptuel, se révèle. L'envers d'une illusion optique et sonore serait un réel incitant à une approche tactile. Cette dernière imbibe l'image dont l'aspect abstrait serait alors aussi à considérer comme la seule trace de réel, non pas comme représentation, mais comme vestige concret de la main du cinéaste. Les taches de couleur pourraient évoquer des empreintes de ses paumes, telles les mains « négatives » des grottes préhistoriques.¹¹²² La signature devient figuration et inversement. Le film, s'il suggère une explosion, signale aussi une intrusion humaine.

Écrit et figure sont les deux versants d'une même histoire. La figuration sous-tend un désir de contrôler le monde en lui assignant un sens univoque. Or, l'œuvre ne peut s'approcher pleinement de façon narrative et donc linéaire. Les sens de la vue et de l'écoute sont débordés par une réaction épidermique : une agression physique suivant les normes attendues du cinéma, mais aussi un moyen de « toucher du doigt » le processus créateur à l'origine de ce résultat. La projection devient un miroir des enjeux créatifs. Comme le cinéaste se sert de ses mains et non de ses yeux pour élaborer son film, la démarche sensitive remplace une logique de contrôle perceptif. Le geste prime sur l'idée de représentation.

¹¹²¹ *Ibid.*

¹¹²² « Mains négatives » dont parlait Philippe Grandrieux à propos de son film *La Vie nouvelle* (citation mentionnée en introduction).

La figuration se transforme en abstraction « sous nos yeux » incrédules pour avouer l'origine humaine et matérielle des images en mouvement. Le récit raconte une création *occulte*, désacralisant le vocable qui n'est plus alors à prendre uniquement dans un sens mystique. Le fantastique à l'image ne serait que le réel de celle-ci, à savoir ses matériaux et les traces témoignant de leur utilisation par le cinéaste. Le récit narratif diverge pour relater des choix dont ils résultent.

L'image réfléchit le passé, mais aussi le devenir « attendu » de la figuration au cinéma. Si Emmanuel Lefrant adopte une pratique singulière, c'est aussi pour questionner les dogmes cinématographiques. Il fait la critique d'une figuration inventée par l'homme et transmise par les outils qu'il utilise. *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* spéculé aussi sur ses mécanismes de projection et d'élaboration. Les outils audiovisuels s'« affichent » et provoquent ce brouillage figural qui n'est autre, là encore, que l'envers ou plutôt les « alentours » de la perception du photogramme.

L'oxydation de la pellicule enterrée atteste de l'érosion du temps qui nous modifie comme il altère le ruban noir de la première bobine qui se « creuse » de taches de couleur. Une perception « dévoratrice » du temps est à l'œuvre à travers une couleur informe.

Le noir devient ainsi un autre « fondement » des images en mouvement, fondement autant religieux que matériologique. C'est le premier « matériau de construction », qui, comme le béton armé, « potentialise »¹¹²³ le pouvoir des images à travers des couleurs « mystificatrices » en tant que créatrices d'une histoire.

¹¹²³ Nicole Brenez indique à juste titre qu'« avec le béton, le plastique et l'électricité, au-delà même de ses usages industriels convenus, la pellicule fut l'un des matériaux les plus fétichisés par l'art du XX^{ème} siècle. » (Nicole BRENEZ, *Cinéma d'avant-garde*, op. cit., p. 24) On pourrait ajouter que la pellicule argentique épouse aussi les potentiels techniques de ces autres matériaux de construction. Ainsi, la relation centrale de ces films au plastique pourrait devenir métaphore filée des potentiels physiques du matériau même. On s'autoriserait alors à parler d'une pellicule « expansée » comme on parlerait de polyuréthane. (Le principe chimique d'expansion est une transformation qui s'effectue rapidement, à partir de molécules de base identiques - monomères -, qui s'associent sous l'effet direct ou combiné de la pression et de la température, en présence ou non de catalyseurs, pour donner un polymère se présentant sous la forme d'une macromolécule à chaîne linéaire, dans laquelle le motif structurel de la molécule d'origine est répété plusieurs milliers de fois - accrochée l'une après l'autre, comme les wagons d'un train. -) La couleur deviendrait noir et blanc informe à travers des processus d'« expansion » de la figuration narrative via un remploi des médias (ce qui fut évoqué en introduction). La matière célébrée dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* pourrait faire penser indirectement aux

L'absence de formes nettes établit un rapport particulier à la distance, une distance temporelle liée aussi au mouvement. La couleur qui « pigmente » le noir de l'image enterrée connoterait une relation aux chromatismes très ambivalente. Le temps de l'archéologie aurait donc une couleur et « teinterait » la matière en la « tavelant ». La pellicule comme matériau périssable fait écho à un temps immémorial, un temps souterrain, oublié par le spectateur, à savoir celui de l'élaboration du film à travers son support.

Concernant la bande-son, le gonflage de la pellicule super 8 (sans piste-son) à la pellicule 16 mm. a permis une inscription physique du son sur le ruban qui possède, si ce n'est une « représentation visuelle » du moins une forme optique, grâce à ce transfert « manuel ».¹¹²⁴

sculptures en polyuréthane de César réalisées dans les années 1960. Denyse Durand-Ruel en parle comme de la rencontre d'« une précarité formelle et de la haute technologie ». (Denyse DURAND-RUEL, *César, catalogue raisonné, volume I : 1947-1964*, Paris, Gallimard, Éditions de la Différence, 1994, p. 40.) Le sculpteur précise quant à lui : « *C'est le contenu qui importe : on ne peut condamner une expansion sous le prétexte que le plastique n'est pas une matière noble. Moi, j'aime travailler dans la matière. (...) Une œuvre d'art n'est pas un objet, c'est représenté par un objet, mais, il y a une autre dimension, il y a une présence.* » (César cité par Rainer Michael MASON, *César : Rétrospective des sculptures*, Éditions des musées nationaux - Musée d'art contemporain de Grenoble., 1976, pp. 94-95.) Voir à ce sujet notre maîtrise d'histoire de l'art sur le *designer*-chimiste et ancien assistant de César, Louis Durot : Gabrielle REINER, *Louis Durot, L'artiste expérimentateur*, maîtrise dirigée par Guitémie Maldonado, Université de Paris I, Histoire de l'art et archéologie, Design contemporain, soutenue le 26 septembre 2002.

¹¹²⁴ 1) La pellicule super 8, à l'origine, avait une piste audio. Aujourd'hui, elle en est privée au contraire de la pellicule 16 mm. qui possède une piste son mono bande.

2) Si le cinéaste désirait suggérer l'érosion de la pellicule par une bande-son personnelle (puisque cela s'avérerait impossible à faire littéralement en enterrant la piste son d'une pellicule), il ne restait pas moins à élaborer la copie sonore finale du film. Loin d'être évident en 16 mm., Emmanuel Lefrant raconte : « *Exposer une piste optique dans un "labo" artisanal, c'est quelque chose ! On avait réussi à sortir la première copie sonore, noir et blanc à l'époque avec le film de Drazen Zanchi [Il s'agit de Mercedes Dunavska ou l'impossible trajectoire A1 (2009)]. Cependant, en couleurs, la piste optique n'est pas noir avec du blanc autour comme pour l'émulsion n/b, mais blanc avec du bleu autour, un bleu très dense et très précis. Dès lors, si tu mets du noir ou un bleu qui n'est pas assez dense, tu obtiens beaucoup de parasites et il y a alors un problème de clarté sonore. Les tests d'exposition de la piste sonore avec Nicholas Rey ont été extrêmement longs : il a bien fallu un mois pour arriver à faire quelque chose de concluant.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Cette piste-son de couleur bleue mériterait d'être étudiée plus avant. Le son et la couleur auraient des affinités autant physiques que symboliques...

3) Indiquons aussi que Lefrant a ensuite fait une copie 35 mm. de son film pour avoir une double piste son lui permettant un volume sonore plus conséquent. Le cinéaste avoue toutefois une préférence pour sa copie 16 mm. qui, outre le travail sonore passionnant et intense, avait un petit incident à l'image que le cinéaste a pu transcender. L'auteur raconte : « *Le travail à la tireuse optique avec les multiples couches et superpositions d'images avait induit un léger défaut sur la copie finale : un décentrement faisait qu'une partie du haut de l'image apparaissait un peu en bas. Non corrigible à la projection, j'ai décidé d'installer des masques au laboratoire en haut et en bas de mon image. En corrigeant ce défaut, le format 4/3 du film se trouvait réduit : sa hauteur le rapprochait ainsi d'un Scope.* » (*Ibid.*) Ce dernier format,

L'image visuelle et le texte prévalent sur la bande-son, qui semble « accompagner » le film, mais le travail sonore n'en est pas moins secondaire. Le cinéaste est aussi musicien et attache une grande importance aux bandes-son dont il est toujours l'auteur.¹¹²⁵ *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* évoque cette pratique élaborée souvent en performance de relecture auditive englobant images et textes dans l'indéterminé. On est presque dans un cinéma muet, sonorisé, où, là encore, le cinéaste manifeste sa présence comme observateur de son film.¹¹²⁶

que le cinéaste affectionne et qu'il n'avait pu « s'offrir » à cause de questions budgétaires, renforçait le sujet du film. Le « faux Scope » évoquait un format paysage de façon agréablement inattendue...

¹¹²⁵ Il compose aussi pour d'autres cinéastes expérimentaux (tels Carol Arcega puis Stefano Canapa) et a collaboré avec divers chorégraphes.

¹¹²⁶ Donnons comme exemple plus détaillé, la performance cinématographique *Petrolito* (2008) qui marque la collaboration de Canapa (projecteurs 16 mm.) et de Lefrant improvisant à la musique électronique sur les images en mouvement. Le cinéaste expose à la vue de tous projecteurs et bobines en les plaçant au cœur de la salle. En effet, si le musicien est visible sur scène, son acolyte « projectionniste » l'est aussi, transformant le ciné-concert en performance. Canapa dialogue avec ses projecteurs, faisant subir à ses bobines toutes les impulsions que les sonorités lui inspirent. Le montage se construit en *live* ou plutôt se déconstruit à partir de *cuts* et de surimpressions, d'images qui bavent, déformées par des projecteurs non homothétiques, jeux de texture à travers des images macros de pellicules détériorées qui s'enflamment... De simples motifs : des vagues viennent s'écraser sur une plage et les corps qu'elles entraînent et qui disparaissent et resurgissent des flots sont défigurés ou re-figurés pour se perdre dans la projection anarchique et performée. Les flots qui se colorisent à un moment de manière artificielle en bleu turquoise ne sont là que pour souligner la radicalité « défigurante » du noir et blanc. L'événement filmé est un souvenir qui disparaît. Pour souligner cette idée, le performeur à la fin du film met une loupe devant le projecteur. L'image devenue floue évoque des eaux impénétrables : le geste (performatif) fait se confondre sujet aquatique et abysses pelliculaires. En exhibant et en disséquant les mécanismes de projection de manière spectaculaire, le réalisateur en affirme la dimension humaine centrale qui a tendance à être oubliée lors d'une projection classique. Il témoigne de sa pratique d'artiste tout en redéfinissant ce qu'est le cinéma. Le projectionniste « performeur » interroge sa pratique de manière physique et pousse les possibles du dispositif jusqu'à l'essence minimale de ce qu'il peut être. Par un refus total de hiérarchie, la performance opère une remise en cause de la projection traditionnelle à travers un dérèglement des instruments qui la composent (refus de toute mise au point, de cadrage adéquat...). La démarche est presque pédagogique, car elle permet de comprendre ou du moins de réaliser la difficulté de la prestation de ce jeu de bobines dont la projection se renouvelle à chaque fois.

Que ce passe-t-il quand le hors scène est intégré, quand le dispositif qui permet de montrer le film est exhibé ? L'invisible devient visible. La cabine de projection s'ouvre au public et découvre le rôle crucial du projectionniste qui finit par s'apparenter à un chef d'orchestre qui interprète le film, en donne sa version. L'ambiance sonore souligne la dimension transdisciplinaire de ce cinéma performatif, mais aussi l'impact d'une bande-son qui conditionne, bien avant l'image, le sens d'un film. La musique porte les images vers une perception quasi-physique pour le spectateur et invite à relativiser notre conditionnement au réalisme. Lefrant improvise une musique à ressentir avant toute tentative d'appréhension strictement intellectuelle. Le schéma musical aide donc à appréhender l'image à travers une démarche affective. Musique et cinéma s'associent pour exprimer des impressions et des sensations complémentaires. Les images se joignent à la musique qui n'est plus considérée comme un simple accompagnement. La présentation de *Petrolito* repose ainsi sur une interaction constante et très dynamique entre image, son et public. L'expérience humaine en devient la clé de voûte. Le ciné-concert serait donc un moyen de faire du cinéma une performance, de « performer » la figuration et de créer un événement « relationnel » et « achromatique » unique avec les spectateurs et de réfuter la dimension impersonnelle des salles habituelles. (Cf. à ce sujet : Gabrielle, REINER « De l'Expérience des images en mouvement au-delà de

De fait, l'œuvre cinématographique est décomposée ou plutôt se « recompose » autant à l'image qu'au son. L'image et sa figuration attendue s'effondrent à la bande-son. L'incompréhension s'accroît à travers des sonorités sans ligne mélodique directive, mais qui ne sont pas non plus le simple décalque de bruits de brousse.¹¹²⁷ Le paysage *occulte* s'élargit ainsi de l'œil à l'ouïe, ce qui renforce l'idée de spatialisation, en donnant l'impression que toute idée d'évolution linéaire est invalidée.

- Dysmorphie

L'art est un travail en stases qui n'est pas dissimulé, mais revendiqué. L'émiettement de la figuration impose de faire une expérience de défocalisation. Le centre n'est plus la figure de l'homme, mais la matière à l'origine de cette figuration qui permet de créer immédiatement des processus narratifs sans même passer par une figuration pérenne. Faire l'apologie de l'indéterminé, c'est proposer une *dysmorphie* (littérale) de la figuration, comme potentiel créateur et comme possible salutaire.¹¹²⁸

Le *dysmorphisme* désigne d'ailleurs aussi, en psychologie, le décalage pathologique entre la réalité corporelle d'une personne et sa perception de son propre corps. Ici, la figuration informe remet en cause une vision de la réalité déjà déformée par des normes. Cette autre version aussi « anormale » que celle attendue permet de confronter notre désir de figuration à cette représentation faussée du monde sur laquelle se fonde le cinéma narratif.

la projection classique en salle » in, *Contributions Critiques de pointligneplan*, novembre 2009. [En ligne], URL : <<http://www.pointligneplan.com/laboratoire-dexposition/585-de-lexpérience-des-images-gabrielle-reiner>> Et : *Id.*, « De l'Expérience des images en mouvement dans le cinéma performé de Metalking », communication dans le cadre du colloque international, *L'Expérience*, Françoise Bort, Wendy Ribeyrol, Julien Amoretti et Laure de Nervaux-Gavoty (dir.), Université de Paris XII, Paris, 16-18 Juin 2011.)

¹¹²⁷ Puisque les bruits émanant du paysage ont été retravaillés sur logiciel afin d'avoir un aspect plus intense ou plus saccadé que le serait un son « naturel ».

¹¹²⁸ Le terme de *dysmorphie* vient du grec *dus*, « difficile » et *morpho*, « forme » (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Dysmorphie » in, *Dictionnaire de l'Académie de Médecine*. [En ligne], URL : <<http://dictionnaire.academie-medecine.fr/?q=&page=536>>). C'est une notion médicale qui désigne une « anomalie, difformité » (Cf. *Ibid.*) ou « trouble de la morphologie. » (Cf. *Ibid.*) La *dysmorphologie* consiste en l'« étude de la morphologie et des signes cliniques des malformations congénitales. » (Cf. *Ibid.*) On parlera par exemple d'une « *dysmorphie faciale*. » (Cf. *Ibid.*)

C) DE L'INFORME

COMME FIGURE EN GESTATION DE NOTRE DESIR DE NARRATION (2) : EXPERIENCE PHYSIQUE ET NEUROLOGIQUE

- Une expérience perceptive imprévue

Emmanuel Lefrant présente le visionnage de ses films comme « *une expérience physique intense : le temps de la projection est une épreuve douloureuse (l'œil et l'oreille éduqués souffrent).* »¹¹²⁹ Est-ce une perception sans lien avec un sens qui serait imposée au spectateur ? Serait-ce lui qui invente un sens là où il n'y en a peut-être pas ?

Le rythme des images et leur figuration lointaine font presque douter le spectateur de ce qu'il a vu.¹¹³⁰ La figuration lointaine serait-elle une hallucination, comme croit le percevoir le narrateur du second carton, premier spectateur des images ? Narrateur et spectateur des images se superposent-ils ?

Le genre fantastique masque l'incertitude entre « délire perceptif » et « réalité extraordinaire ». En percevant des formes qui le font douter de ses propres sens autant que de son esprit, le spectateur se retrouve au cœur du fantastique et à la place du « héros » intellectuellement et physiquement. A-t-on inventé ce que l'on a vu ?

L'œuvre expose une image troublante au propre et au figuré. Le trouble visuel est provoqué par la découverte de ces images dont la figure incertaine induit un sens qui l'est tout autant.

L'effet *strobe* du film atteste littéralement, avant une crise de sens, d'une crise *des* sens. Le spectateur serait-il invité à découvrir un sens en affrontant littéralement dans un premier temps ces images ? Le rythme en *flicker* agressant optiquement le spectateur le surligne.¹¹³¹

¹¹²⁹ Cf. Emmanuel LEFRANT, « Emmanuel Lefrant [Présentation de l'auteur] » in, *Lightcone*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://lightcone.org/fr/cineaste-740-emmanuel-lefrant>>

¹¹³⁰ Inversement d'ailleurs « *Certaines personnes ont même du mal à croire à la présence d'un paysage.* » constate le cinéaste... (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, op. cit.)

¹¹³¹ Lefrant l'explique : « *L'effet de flicker crée sur la rétine un phénomène intéressant : la persistance rétinienne est faite de telle manière que l'on a un temps de latence où l'image que l'on voit apparaître devant nos yeux continue à s'inscrire alors qu'elle n'est plus présente. C'est ce qui crée cet effet de pulsation et de rémanence. Donc, quand on commence à faire des flickers, la question du rythme se pose et donc celui du nombre de photogrammes identiques positifs ou négatifs à alterner avant de changer d'image. Le film est monté avec une accélération progressive du clignotement. L'alternance des*

Souvent, lorsqu'un film produit des *strobe cuts*, un carton invite les gens fragiles à quitter la salle, le mécanisme pouvant déclencher une crise d'épilepsie. Les images, à cause du montage apparent, renverraient-elles à ce que perçoit et ressent le cerveau d'un épileptique ; cette « *maladie nerveuse se manifestant par des crises de convulsions, des évanouissements* »¹¹³² ? Le cerveau reçoit des décharges électriques qui viennent court-circuiter de façon répétée des mécanismes neurologiques réguliers. Par delà l'idée de lésions cérébrales d'un système nerveux incarnées à l'image par des « lésions figuratives », la lecture de la maladie change : le handicap se transforme en atout. Le rapport à l'inexprimable, à l'inouï, devient l'origine d'une création autant physique que psychique.

Lefrant parle de « *l'abstraction entendue comme paysage, un paysage acteur ou producteur d'émotions et d'expériences subjectives.* »¹¹³³ Le versant positif de cet état n'est pas à négliger. Une épilepsie non pas littérale, mais créative, engendre d'autres cheminements de « lectures » aux possibilités synesthésiques et non pas uniquement sémantiques. L'« *association constante, chez un même sujet, d'impressions venant de domaines sensoriels différents* »¹¹³⁴ déploie les possibilités de la réception de l'œuvre.

images positives et négatives des quatre sources d'images est élaborée à partir d'un rythme croissant qui induit ce clignotement de plus en plus en plus rapide faisait violence à la pupille qui se gonfle et se réduit au même rythme crescendo. » (Ibid.) Il en va de même avec l'alternance des images noires. Le cinéaste détaille sa construction ainsi : « *Si le centre du film est composé uniquement d'un jeu entre positif et négatif, il s'ouvre sur des plans noirs entrecoupés de flashes "de lumières" qui laissent apparaître l'image enterrée et se termine de façon inverse sur un clignotement qui laisse apparaître une image noire dominante au fur et à mesure que les images colorées [enterrées et non-enterrées] disparaissent.* » (Ibid.)

¹¹³² Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Épilepsie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/epilepsie>

¹¹³³ Cf. Emmanuel LEFRANT, « Emmanuel Lefrant [Présentation de l'auteur] » in, *Lightcone, op. cit.*

¹¹³⁴ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Synesthésie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/synesthesie>

- Expérience neurologique

Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension fait pendant de façon immédiate à *Quando l'occhio trema* (1989) de Paolo Gioli où un œil observe le monde. Champ et hors-champ sont ainsi convoqués de façon symétrique. L'élaboration argentique des deux œuvres et l'usage de *flickers* accentuent la parenté.

Les deux films instaurent un dialogue constant entre photographies et images en mouvement. L'image « tremble », mais la cause directe en est l'œil qui l'observe. « L'œil tremble », car il est bombardé de sensations. L'image noire présente dans *Quando l'occhio trema* évoque une pupille qui cille ou se ferme. Le sommeil ou, de façon plus générale, une baisse de vigilance va créer des images. Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, également, le rythme des images induit un état hypnotique et peut provoquer un réel malaise physique.

Breton affirme que « l'œil existe à l'état sauvage ».¹¹³⁵ Les recherches de Gioli et de Lefrant inviteraient-elles, si ce n'est à retrouver, du moins à rechercher un état vernaculaire ? Cet « œil sauvage » témoignerait en premier lieu d'une expérience onirique, d'une perception du monde non linéaire.

Le rêve est :

(...) fragmentations, montages, confusions, déplacements. Non seulement les scènes de nos rêves nous laissent esseulés, orphelins, mais leur multitude même ne semble former qu'une foule – une fourmilière - d'images absolument orphelines (...). Et pourtant il n'en est rien. [Un sens s'impose. Est-il vraiment à trouver ?] Car ces images forment bien une « communauté », mais chaotique, « privée », une communauté dont le sens est celui-là même de tous les chaos et de tout ce dont la vie nous prive aussi.¹¹³⁶

Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension épouse cette définition du songe formulée par George Didi-Huberman. Le film est ainsi à interpréter à travers une pensée plus « visuelle » que sémantique. La relation apparemment désordonnée entre texte, image et son en serait la preuve. L'œuvre s'analyserait comme on interprète

¹¹³⁵ André BRETON, *Le surréalisme et la peinture*, Paris, Gallimard, 1928, p.70. Repris dans Ester COEN, « Entrée : Yeux / œil » in, *Dictionnaire de l'objet surréaliste*, Paris, Centre Pompidou, 2013, p. 129.

¹¹³⁶ George DIDI-HUBERMAN, *Phasmes, essai sur l'apparition*, op. cit., p. 24.

un rêve dont le sens est forcément autant archétypal que personnel. Elle proposerait un rapport aux images et donc au monde en général non pas en soi, mais « par soi ».¹¹³⁷

En figurant, on pense devenir le maître de ce qu'on montre. Pensons aux cartes du monde... Encercler par une figure l'espace, c'est tenter de le contrôler. Le réel, en prenant figure, est asservi par l'homme qui va lui prêter ses propres traits. Le monde est comme absorbé littéralement dans une boulimie du *même*.

Énoncer que figurer signifie rendre identique à soi n'est pourtant pas assez précis. Ce désir de figuration est corollaire de celui de rendre identique à ce que nous avons décidé intellectuellement d'être. Refuser le non-figuratif, c'est exclure l'impensé et donc l'inconnu. Notre désir de figuration atteste du rejet de l'altérité ; une altérité, par essence insondable regroupant faune ou flore, mais aussi les autres êtres humains.

Définir de façon irréfutable ce qui nous entoure et ce que nous sommes s'avère bien présomptueux. Là encore la prolifération du *même* entre en jeu. Les gestes d'Emmanuel Lefrant pour décentrer cette figuration anthropomorphe sont une critique de cette façon excluante de penser. Ces « actes sacrilèges » au regard d'une manière de faire et de penser sont aussi des « *actes manqués* »¹¹³⁸ et donc des actes réussis en ce qui concerne l'inconscient. En « manquant » la figuration, l'image renseigne sur des choix

¹¹³⁷ 1) Le but d'Emmanuel Lefrant en s'imposant ces contraintes analytiques est d'interroger les enjeux d'une figuration à l'image et le conditionnement qu'elle induit auprès du spectateur. L'expérience atteste ainsi de notre désir de figuration et surtout de récit cohérent ; dévoilant notre peur de l'inconnu et notre malaise face à l'altérité (à savoir ce qui n'est pas figuré, ce qui ne peut pas être intellectualisé par l'humain.) Hugo, déjà, s'interrogeait : « *Les phénomènes du sommeil mettent-ils la partie invisible de l'homme en communication avec la partie invisible de la nature ?* » (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, op. cit., p. 36.)

2) Le cinéaste développe ainsi son projet : « *L'ensemble sous tension dont il s'agissait correspondait à mon état psychologique de l'époque et de ce qu'il me renvoyait des années plus tard lors du montage. Le film témoigne d'une communication avec mon environnement à qui je laisse le moyen de me révéler certaines choses : des éléments plus sous-terrains, moins évidents, transparaissent, si ce n'est à moi en tout cas au spectateur.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, op. cit.) Lefrant repare à cette occasion de phénoménologie : « *Cela rejoignait la démarche de Merleau-Ponty dans la mesure où l'idée était de diriger le spectateur vers un domaine que ses habitudes de pensée et de vision ne lui rendent pas immédiatement accessible. Dès lors qu'on change son mode de pensée, certaines idées surgissent inopinément. L'effet flicker serait un des moyens d'éviter la passivité classique du spectateur de cinéma : quand on n'est pas habitué à ce type d'expériences le clignotement est inconfortable.* » (Ibid.)

¹¹³⁸ Acte manqué : « *Acte où le résultat explicitement visé n'est pas atteint, mais se trouve remplacé par un autre. On parlera d'actes manqués non pour désigner l'ensemble des ratés de la parole, de la mémoire et de l'action, mais pour les conduites que le sujet est habituellement capable de réussir, et dont il est tenté d'attribuer l'échec à sa seule inattention ou au hasard. Freud a montré que les actes manqués étaient, comme les symptômes, des formations de compromis entre l'intention consciente du sujet et le refoulé.* » (Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Acte manqué » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., pp. 5-6.)

inattendus. L'abstraction à l'image est à percevoir comme la trace de l'intuition au cœur d'une pensée figurante. L'œuvre convoque la présence patente, et non latente, de l'indicible en tant qu'infigurable.

Si la figure correspond à une « réalité » objective, Emmanuel Lefrant milite pour une réalité singulière qui « saillit » à la projection du film. Le spectateur est libre de suivre « au fil des couleurs » (« comme au fil de l'eau », ¹¹³⁹ et non des figures), une histoire qui lui sera propre. En abordant l'image tout d'abord de façon sensible et donc affective, sa participation corporelle est convoquée. L'émotion recouvre un sens rationnel. En travaillant de façon intuitive, le cinéaste propose une œuvre source d'étonnement.

La figuration décadrée témoigne du propre émoi du cinéaste en découvrant étape par étape les images travaillées à tâtons. Lefrant met à jour les mécanismes de son inconscient et laisse deviner le saisissement de la découverte.

La perte de la figuration serait le triomphe des sensations qui entraînent loin d'un parcours codifié. Le réel s'effleure de façon synesthésique. On pourrait même forger le mot de *cinesthésie* pour qualifier un cinéma faisant appel aux sens physiques et non pas seulement à des problèmes narratifs. Le spectateur est transporté par ce surgissement des affects. Le film le touche par tous ses sens pour qu'il l'explore. Le malaise réellement physique remplace l'illusion narrative. L'hallucination devient littérale, le spectateur rêve non pas d'une figure, mais d'une histoire dans laquelle il s'implique. La seule réalité effective serait la relation éminemment intime que le spectateur partage avec l'œuvre.

¹¹³⁹ Le cinéaste prend en quelque sorte l'expression au pied de la lettre pour l'élaboration du début de son film. Celui-ci, précisons-le, ne commence pas immédiatement avec la manifestation du paysage (qui n'apparaît que vers deux minutes trente secondes) mais est précédé de « *parties introductives, composées uniquement du métrage enterré.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Lors de son séjour, l'accès à des points d'eau étant compliqué, Lefrant avait l'usage d'un puits pour se laver et faire sa vaisselle. Il en a filmé en contre-plongée les profondeurs pour ne conserver à l'image que les blanches ondulations aquatiques du soleil s'y reflétant. Puis il a remplacé ces zones blanches par celles colorées de sa pellicule enterrée. Présente au départ en image pleine et intermittente, elle épouse petit à petit un rythme plus continu et aussi ondulatoire que ses formes puis cède la place au paysage, qui apparaît grâce à un système de masque ; « *et là, avec ce plan de base fondamental bombardé d'un flux de métrage enterré et de pellicule négative, commence véritablement le film.* » ajoute l'auteur. (*Ibid.*)

Pour soigner l'épilepsie, le neurologue peut intervenir sur le cortex cérébral, zone du cerveau où, justement, mémoire et perception s'interpénètrent. L'ineffable en tant que crise de la représentation ne serait alors qu'une perception modifiée par une mémoire affective.¹¹⁴⁰

¹¹⁴⁰ Le sensible entre en dialogue avec les conventions mimétiques La manipulation chirurgicale visant à soigner l'épilepsie provoque un sentiment de *déjà vu* ; terme inventé par Emile Boirac. (Cf. Emile BOIRAC, *L'avenir des sciences psychiques*, Paris, Félix Alcan, 1917.) Le synchronisme entre passé et présent situé dans un même endroit de la perception et de la mémoire induit une expérience mémorielle d'écamnésie (réactualisation d'un souvenir qui se revit au présent). Boirac a aussi parlé à l'inverse de *jamais vu* lorsqu'une situation connue se répète sans qu'elle soit identifiée comme telle. On a pu qualifier ces états de prescience. Dans *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*, l'incertitude entre perception déficiente et réalité incroyable est en jeu. La présence de ce noir et blanc *diachronique* - autant « hanté » par la nostalgie d'une figuration que par une impulsion synesthésique - instaure d'autres cheminements aux performances inattendues. Le passé devient visible, mais surtout palpable ; plus que présent dans la mémoire il se « teinte » de sensations. Le *déjà vu* réinterroge notre rapport au temps à travers une réception affective de celui-ci. Tout comme les mythes, les rituels ou les récits fantastiques se font écho dans le film, répéter une image revient à assumer cet aspect mortifère du cinéma. Le réalisme actualise de façon perpétuelle le cauchemar comme figure archétypale du cinéma qui remettrait en cause les lois narratives. La psychanalyse comme envers du fantastique permet de comprendre les signes et les référents dénaturés : surdéterminer une forme revient à la brouiller. *Le revu* comme le fait de reconnaître l'imaginaire conduit à la folie et à ses manifestations (hystérie, paranoïa...), mais fait peur. L'effet déceptif résultant d'une figuration qui s'échappe et impose au spectateur la sur-interprétation autant que la sous-interprétation, conduisant ainsi à un état méditatif. Le cinéaste cherche à dépasser la représentation en présentant le mécanisme qui en est à l'origine. En cela aussi le film possède cette aura d'ambiguïté et s'opposerait aux us et coutumes. Ces derniers s'exposent au cinéma à travers les principes réalistes. L'ordinaire serait-il justement à rapprocher d'un hors limites du réalisme ? À travers une manière de faire, le film expose une « manière de voir ». Le cinéma se « transfigure » en prenant une tournure qui pourrait être qualifiée d'« artisanale ». L'acte créateur serait-il à considérer comme un processus hallucinatoire, une expérience de folie sublimée autant qu'une expérience critique des normes de perceptions ? Le film propose aussi une remise en cause d'un « trop vu », oublié, qui trouve ses lettres de noblesse dans *l'infra-ordinaire* de Perec. « *Les journaux parlent de tout sauf du journalier. (...) Ce qui se passe chaque jour ce qui revient chaque jour, le banal, le quotidien, l'évident, le commun, l'ordinaire, l'infra-ordinaire, le bruit de fond, l'habituel, comment en rendre compte, comment l'interroger, comment le décrire ?* » remarque l'écrivain. (Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, Paris, Le Seuil, 1995, pp. 10-11.) Le temps se diffracte en devenant subjectif, il se suspend et se décompose. Les figures n'enferment plus les chromatismes. L'écart devient fécond. Nous allons voir qu'un système de représentation séculier est à réinterroger pour en faire la critique tout en incitant à en proposer une approche non pas excluante, mais renouvelée, autre. Tout comme la relation entre religion et *déjà vu* dans *In Absentia* des frères Quay était, elle aussi, « transfigurée ». Perec ajoute « *Interroger l'habituel. Mais justement, nous y sommes habitués. Nous ne l'interrogeons pas, il ne nous interroge pas, il semble ne pas faire problème, nous le vivons sans y penser, comme s'il ne véhiculait ni question ni réponse, comme s'il n'était porteur d'aucune information. Ce n'est même plus du conditionnement, c'est de l'anesthésie. Nous dormons notre vie d'un sommeil sans rêves. Mais où est-elle, notre vie ? Où est notre corps ? Où est notre espace ?* » (Ibid., p. 11) Pour finir par se demander : « *Peut-être s'agit-il de fonder notre propre anthropologie : celle qui parlera de nous, qui ira chercher en nous ce que nous avons si longtemps pillé chez les autres. Non plus l'exotique, mais, l'endotique.* » (Ibid., pp. 11-12.) *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* ne rechercherait-il pas paradoxalement à attester de sa « propre anthropologie » ? En cela le film chercherait à retrouver « *l'extraordinaire dans l'ordinaire* ». (Godard cité par Jacques RITTAUD-HUTINET, « La magie de la peur : les premières projections publiques de cinéma en France (1896-1897) » in, *Les Arts de l'hallucination, op. cit.*, p. 160.) Allons plus loin et citons aussi le renversement de l'aphorisme godardien concernant des films Lumière de Jacques Rittaud-Hutinet qui propose de « *dire "l'extraordinaire de l'ordinaire"* ». (Jacques RITTAUD-HUTINET, *ibid.*)

Poursuivons notre rapprochement entre le film de Lefrant et le travail de Paolo Gioli. Ce dernier tisse lui aussi un lien entre la réappropriation des techniques ancestrales de captation des images et la création singulière.¹¹⁴¹ Gioli renoue avec les origines de la prise de vue comme conversation avec la lumière à travers des images sans lentilles qui chantent une poétique de l'apparition et de la disparition. La caméra devient un véritable laboratoire de recherche, elle représente pour lui « *la vraie chambre noire totale* ». ¹¹⁴² La prise de vue en basse lumière crée une étrange matière sans profondeur de champ qui s'échappe d'une forme stable. Le cinéaste italien ne cherche pas à obtenir une image « absolument » réaliste, mais au contraire à faire apparaître ce qui constitue l'image, au détriment d'une représentation mimétique.

L'aspect « troublant » des figures renvoie à une réflexion sur la texture physique de l'image, mais aussi à une *métaphysique* ou en tout cas à ses origines. Ses images sont réalisées de manière très simple, indépendante et surtout très économique, à contre-courant de toute visée technologique, loin loin des caméras numériques de pointe ou des débauches financières des tournages hollywoodiens... Les images floues, souvent saccadées sur un mode stroboscopique et donc aux renseignements insaisissables, attestent du fonctionnement lacunaire de la perception humaine. Les deux films brouillent les cartes entre réflexion documentaire (sur le cinéma et ses origines) et perception très subjective de l'image : sont présentées des impressions éparées emportées par une ambiance sonore sans figure définie qu'elle soit radicalement silencieuse chez Gioli ou « chaotique » chez Lefrant.

La redécouverte d'une technique « oubliée », ou du moins d'un versant « refoulé », celui de la dimension physique, rend possible une approche sensitive pour appréhender ce travail spectral. Gioli suggère au spectateur de partir à la découverte d'une image. Le savoir technique, la *techno-logie* comme « *science des techniques* », ¹¹⁴³

¹¹⁴¹ Le cinéaste italien invente des caméras et réactualise de manière inédite des objectifs et appareils de prises de vues multiples telle sa caméra sténopée qu'il baptise « lance sténopée » (« asta stenopeica ») utilisée notamment dans *Film stenopeico (l'uomo senza macchina da presa, 1973-1989)*. Une caméra « pinhole » employée comme appareil photographique sténopé lui permet en particulier d'insérer des images fixes dans certains de ses films. C'est le cas de *Quando l'occhio trema*.

¹¹⁴² Paolo GIOLI et Paolo CONSTANTINI, « Conversation (1990) » in, *Selon mon œil de verre (Secondo il mio occhio di vetro)*, Paris, Les Cahiers de Paris Expérimental n°10, Éditions Christian Lebrat, 2003, p. 16.

¹¹⁴³ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Technologie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/technologie>

s'incorpore de manière alchimique à sa « vision » personnelle du réel, parfois à la limite du surréalisme. Emmanuel Lefrant fait de même avec son travail à la tireuse. Son geste fondateur remet en cause l'idée d'un primitivisme dans tout ce que ce terme a d'éminemment contestable : enterrer sa pellicule faisant écho à un questionnement originel foncièrement réflexif. La « chambre noire » devient le monde lui-même. La posture est plus que méta-analytique. La pellicule est laissée à elle-même, abandonnée sous terre. Retrouverait-elle ainsi des propriétés inusitées ?

La figuration fragmentaire provoque un principe d'étrangement immédiat. Freud s'interroge avec raison : « *d'où provient l'inquiétante étrangeté, du silence, de la solitude, de l'obscurité ?* »¹¹⁴⁴ Une expérience englobant autant la raison que les sentiments est en cours qui deviendrait celle d'une découverte et d'une exploration.¹¹⁴⁵

L'indéterminé est à interpréter. Le temps de la création empiète sur celui de la réception de *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension*. On pense plus à une œuvre non aboutie ou du moins en « train » d'aboutir. La dimension mystique se retrouve dans cette idée de quête de sens dont sont dépositaires le film et le spectateur à travers lui. Puisque Emmanuel Lefrant découvre ces images et devient le premier spectateur serait-ce alors au spectateur de devenir créateur ? Les rôles s'inverseraient-ils ?

L'inachèvement est salutaire : il permet d'associer le spectateur au film dans une véritable expérience du temps présent. L'évocation, la piste, permettrait non pas d'enrayer la narration, posture bien impossible, mais d'en subjectiviser les pratiques. Le spectateur, tel le cinéaste avant lui, se retrouve comme l'enfant d'un conte perdu dans une forêt enténébrée. La menace peut surgir de n'importe où, y compris et surtout de son imagination. Accepter de traverser la forêt, de redevenir un enfant, c'est accepter de découvrir le film sur un mode initiatique.¹¹⁴⁶

¹¹⁴⁴ Sigmund FREUD, « L'Inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'Inquiétante étrangeté et autres textes*, op. cit., p. 254

¹¹⁴⁵ Pour Lyotard, « *Rêverie, rêve, fantasme, sont des mixtes où il y a à lire et à voir. Le travail du rêve n'est pas un langage ; il est l'effet sur le langage de la force qu'exerce le figural (comme image ou comme force).* » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 270.)

¹¹⁴⁶ Cette figuration devenue « monstrueuse », toute comme le monstre en général, « *permet de se souvenir de la forme de nos peurs et des premiers corps fictifs modelés par l'enfance.* » indique Olivier Schefer. (Olivier SCHEFER, *Des revenants, corps, lieux, images*, op. cit., p. 31.)

- Expérience borderline

En proposant un film qui déplace les codes mimétiques autant perceptifs qu'auditifs, Emmanuel Lefrant bouscule une structure cinématographique réaliste. Il conçoit ainsi une œuvre dont la dimension « informe » est à percevoir comme un temps-mort *plastique* à la polysémie non pas transgressive, mais *subversive*. La nuance n'est pas anodine. La « menace de l'ordre établi »¹¹⁴⁷ n'est pas celle de « dépasser les limites »¹¹⁴⁸. L'œuvre, par essence *borderline*, présente un *état-limite*¹¹⁴⁹ de la narration, non pas en occultant les limites, mais en les provoquant. La figuration n'est pas escamotée de façon irréversible, mais épaissie, pourrait-on dire ; en cela le film s'avère passionnant.

L'élaboration visuelle et sonore ne serait pas liée à un choix technique, mais à une perception déstabilisant le « sens commun », base de nos certitudes pour représenter le monde. L'œuvre est en devenir, l'explosion de la figuration provoquant une image qui réfléchit son origine physique et spirituelle.

Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension renoue de façon littérale avec la « science-fiction ». Ce genre, au départ littéraire, est dominant cinématographiquement parlant,¹¹⁵⁰ mais devrait englober le cinéma en général. En effet, le média est lié à une technique et donc à une science (la technique « concerne les applications de la science, de la connaissance scientifique ou théorique, dans les réalisations pratiques, les productions industrielles et économiques »¹¹⁵¹) qui rend possible une fiction : celle de représenter le monde, d'en capter certains fragments forcément véhiculés par l'outil et par le créateur. Décentrer la figuration ce n'est pas la

¹¹⁴⁷ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Transgression » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/transgression>

¹¹⁴⁸ *Id.*, « Entrée : Subversion », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/subversion>

¹¹⁴⁹ Cf. André GREEN, *La folie privée. Psychanalyse des cas limites*, Paris, Gallimard, 1990.

¹¹⁵⁰ Pensons à la cruelle boutade, car au combien véridique, de Ballard qui propose l'équation suivante pour qualifier le cinéma de Science-fiction : « le futur = n'importe quoi avec un aileron dessus. » (James Graham BALLARD, « Des hobbits dans l'espace ? (article de *Time out* du 16 décembre 1977) » in, *Millénaire, mode d'emploi, essais et critiques*, trad. de l'anglais de Bernard Sigaud, Paris, Éditions Tristram, 2006, p. 26.

¹¹⁵¹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Technique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/technique>

rejeter, posture bien irréalisable, mais en noter les limitations, les causes et ne pas en être dupe de façon permanente.

Ce serait au spectateur de retrouver une relation élargie aux sens et donc au sensible avec le film qu'il regarde. Le second carton de *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* suggère un monologue intérieur. L'esprit du spectateur associe immédiatement texte et image, figure visuelle et figure sémantique. De l'œil au cerveau, notre perception enregistre de façon sélective les éléments reconnus par ce dernier. Comment entretenir un rapport qui ne soit pas uniquement narratif ? La lecture d'une image implique la pensée, mais c'est l'intuition qui empêche que la sensation soit mise au rebut. L'image n'est pas entièrement figurative, elle est donc en partie « illisible » en tant que représentation ce qui permet une ouverture interprétative fondamentale.

L'abstraction à l'image renverrait autant au geste créatif du cinéaste qu'à ses choix intuitifs renouant avec une origine mystique de la figuration dans l'histoire de l'art occidental en général. Le cinéaste analyse lui-même les origines de la figuration. Il en fait une expérience « occulte » autant que réflexive. La figuration à l'image raconte son passé matériel et son « devenir » mystique.

L'« essence irrationnelle » de l'image fait ainsi référence à un processus incontrôlable par la raison, mais aussi à une démarche guidée par l'intuition et par notre désir de créer une figuration narrative.

Une réflexion sur le spectre visuel (et le spectre sonore) ouvre ainsi des pistes interprétatives pour appréhender autrement cette question des revenants. Le revenant ici est la figure qui cherche à se former non plus à l'image, mais dans notre esprit.¹¹⁵²

La pensée associe de façon immédiate texte et image. À un texte clair devrait correspondre une image à la figure détaillée.

Le film joue sur la discontinuité du mimétique. Une double vacance se produit : celle d'une perception stable figurative et celle d'une perception stable abstraite.

¹¹⁵² « Nous sommes le principe même de la hantise. » constate Scheffer. (Cf. Olivier SCHEFFER, *Des revenants, corps, lieux, images, op. cit.*, 2009.)

L'absence d'événements notoires induit une attente des vestiges de la figuration qui guide toute la réception du film.

Les textes au début du film mettent en crise perception informe et insensée et perception formée et donc « rationnelle » en établissant une relation entre l'homme et un paysage inattendu, car non figuratif. L'image ne donne plus une représentation figurative du paysage : les deux bobines (devenues quatre tirages) l'ont réduite à l'état de spectre (dans l'acception polysémique du terme).

Si la texture lutte avec des couleurs qui ne prennent pas réellement figure, notons pourtant qu'en ajoutant les deux annonces de prologue sous forme de texte, le cinéaste incite le spectateur à trouver un sens figuratif à ces images. L'écriture sémantique invite à une expérience figurative l'illustrant. À l'inverse, le film de Lefrant critique ces relations tout en les suscitant.

En confrontant texte lisible et image et son troubles, le cinéaste joue la carte du spectaculaire pour mieux la réfuter et emporter le spectateur, malgré lui, sur un autre terrain, celui du glissement des normes narratives et de leurs fondements spirituels. L'œuvre réfléchirait-elle notre représentation du monde au cinéma ?

La tension et la vacance de cette figuration voilée au cœur du film induisent un pouvoir de suggestion évident. Elles dégagent une *aura* particulière. En perdant un sens immédiat, le film se potentialise d'une infinité de conjectures.

Chercher à trouver une explication à cet éparpillement figuratif revient à s'interroger sur les avatars de cette figuration. Le désir de figuration est le propre de l'homme. Notre logique cognitive induit une reconnaissance des visages avant les corps et les décors attenants. Le temps de la vision n'est pas celui de l'immédiateté. L'œil pour prendre en compte un objet quadrille l'espace où il se situe, délimitant ainsi l'espace de l'objet et l'espace qui n'est pas l'objet. La pupille est mouvante et non pas fixe comme présumé. Une forme est circonscrite par le temps de perception d'une chose.¹¹⁵³

¹¹⁵³ Le plasticien Michel Paysant témoigne de l'expérience dans un projet intitulé *Dessiner avec les yeux* (débuté en 2012 avec la collaboration du C.N.R.S.) dont font partie notamment trois dessins retraçant le parcours de l'œil face à un objet (ici un crâne) pendant une durée de soixante secondes. Chacune des œuvres présente ainsi différentes trajectoires possibles de l'œil et du cerveau pour « composer » trois

La perception de l'œil est « saturée » de réminiscences. Reconnaître des figures c'est les transformer en formes connues.¹¹⁵⁴ La mémoire et la perception s'affrontent. Bergson rappelle que « *Le souvenir rejoint la perception (...) Le présent est reconnu en même temps qu'il est connu.* »¹¹⁵⁵ Le présent est toujours en lien avec le passé et le futur, il n'existe pas en soi.

Si la perception est continue, le langage est discontinu ; il morcelle et remet en jeu le rapport entre espace et surface. Les mots comme les figures séparent et délimitent, distinguent de façon toujours partielle et abusive. Séparer clairement les mots entre eux arrive tardivement, au Moyen Âge, renforçant une normativité ; celle d'un phrasé rythmé. Comment défendre une énonciation libre ?

Une analyse du rapport entre l'homme et le monde où il vit, qui ne peut s'appréhender que par une inscription graphique, est mise en cause. L'être humain transforme le monde en inscription rationnelle pour s'en saisir et se donner l'impression illusoire de le posséder. L'imbrication entre écriture visuelle et écriture sémantique serait presque de l'ordre de la mise en abyme, l'une renvoyant à l'autre et ravivant ses pouvoirs propres. Perception et remémoration sont indissociables (comme l'énonce Bergson, se souvenir permet de reconnaître les figures) ; au-delà d'une graphie figurative ou sémantique, il y a le sujet qui s'empare de l'extérieur pour l'ingérer et réduire la distance entre lui et le monde.

représentations différentes d'un même objet. Ces œuvres sont réalisées à partir d'un oculomètre (« *instrument qui permet d'enregistrer les mouvements oculaires en analysant les images de l'œil humain captées par une caméra pour calculer la direction du regard du sujet.* » - Cf. Elsa CHAMPION, « Un nouveau dispositif pour écrire avec les yeux » in, *Communiqué de Presse*, Paris, 26 juillet 2012. [En ligne], URL : <<http://www2.cnrs.fr/presse/communiqué/2727.htm>> -)

¹¹⁵⁴ C'est une tendance à l'achèvement inhérente à l'esprit humain dont l'étude a pris le nom de « psychologie de la forme » ou « *gestalt* théorie ». Notre cerveau a tendance à compléter, à terminer ce qui ne l'est pas, il remplit alors les blancs avec d'autres mots ou images. (Cf. à ce sujet : Tony et Barry BUZAN, *Mind Map : Dessine-moi l'intelligence*, Paris, Eyrolles Éditions, 1993.

¹¹⁵⁵ Henri BERGSON, *L'Énergie spirituelle* (1919), Paris, P.U.F., 1959, p. 160.

- Relation entre l'écriture et le moi

Notre désir « inné » d'anticiper ce qui va advenir à l'image en est la preuve. Abandonner ce « réflexe » ou du moins s'en rendre compte n'est pourtant pas évident. Notre attente est déjouée face à ce que l'on imagine, preuve s'il en est que l'anticipation n'est pas une expérience en soi, mais un automatisme. Cet état de fait est indépassable, *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* propose d'en faire l'expérience littérale et pourtant celle-ci est amplifiée, élargie par le ressenti. La proposition du film de renouer avec un procédé synesthésique en est non pas le dépassement, mais la traversée.

Le paysage se crée de lui-même dans notre esprit. En ce sens, la visée est quasi *messianique*. La « croyance en la venue d'un homme providentiel, d'un salut, en la naissance d'un monde meilleur »¹¹⁵⁶ devient *croyance* en une figuration « avenue et à venir » ; si ce n'est que l'œuvre s'analyse mentalement : l'image arrive au spectateur par le ressenti avant la pensée. La réception devient un miroir inversé non pas d'un processus créateur, mais de *ce* processus créateur de figure, la texture de l'objet réfléchissant affiche sa présence et « tache d'ombres » le reflet réaliste escompté.¹¹⁵⁷

De l'image à l'imaginaire, du mouvement à la forme, le conflit des interprétations est des plus féconds, car il convoque l'altérité et non la logique du même. Le désir peut y naître et avec lui le symbolique (il n'est plus rendu caduc dans une perspective d'immédiateté). La violence physique ressentie des images renvoie à une violence des origines. La figuration, comme processus, serait-elle sacrifiée de deux façons différentes dans le film pour revenir le hanter ?

En décidant de superposer les quatre types d'image, Emmanuel Lefrant proposerait bien une perception du monde élargie associant une représentation

¹¹⁵⁶ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Messianique » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/messianique>

¹¹⁵⁷ Dominique Païni insiste sur le fait « *qu'ombre et reflet furent sémantiquement proches du fait que l'ombre participe des origines mythologiques de l'acte de peindre, et plus précisément encore, de faire portrait, autrement dit de fabriquer de la ressemblance, du reflet.* » (Dominique PAINI, *L'Attrait de l'ombre*, op. cit., p. 6.) L'auteur mentionne, dans le même ouvrage, les recherches de Jean Piaget à partir desquelles « *les milieux savants s'accordent volontiers pour opposer et unir un stade du miroir qui concernerait l'identification du "je" et un stade de l'ombre qui concernerait l'identification de "l'autre".* » (*Ibid.* p. 61, note n° 1.)

figurative et une perception littéralement « sous-terrain » à l'origine de la première.¹¹⁵⁸ L'œuvre inciterait-elle à déchiffrer une perception « augmentée » du monde ? La superposition des images renverrait à une image pour « moitié » réaliste et pour « moitié » expression d'un « réel » en soi. C'est-à-dire en *partie* dominée par une figuration et en *partie* par l'inattendu d'une action délétère.

Si les écrits en exergue du film de Lefrant incitent le spectateur à faire des conjectures sur les images qu'il découvre ; le mot de *révélation* du second carton en particulier incite à percevoir le film comme une expérience épiphanique. La religion est encore présente de façon latente. *Apocalypse* signifie concrètement « révélation » et fait référence à un « *écrit du judaïsme ou du christianisme ancien, contenant, généralement sous forme de visions, des révélations notamment sur la fin des temps.* »¹¹⁵⁹ Le terme est aussi synonyme d'« *obscurité, de discours obscur.* »¹¹⁶⁰

Le cinéma considéré comme « *psychanalyse photo-électrique* »¹¹⁶¹ par Jean Epstein est toujours de l'ordre de l'évidence. Le film comme la psychanalyse serait la dernière *terra incognita*, pour explorer l'inconnu de notre esprit. « *Pareil en cela à l'archéologue qui fouille la terre, le psychanalyste doit mettre à jour, strate après strate, la psyché du malade, afin d'exhumer les trésors enfouis au tréfonds.* »¹¹⁶² Un des

¹¹⁵⁸ Lefrant parle de « *ces choses de ma mémoire enfouie resurgissant au fil du temps qui passe ; d'une réapparition du refoulé.* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) Citons Schefer dont les propos pourraient parfaitement étayer ceux du cinéaste : « *Cet apparent désordre ne renvoie-t-il pas à l'image d'une secrète organisation du tout, comme le suggérerait Leibniz ? Parmi les nombreuses figures baroques du tout, que déploie Leibniz (plis, réseaux, croisements de routes, océan), il faut en effet compter l'image du classement de la bibliothèque.* » (Olivier SCHEFER, *Des revenants, corps, lieux, images*, Paris, Bayard, 2009, p. 74.) En ce qui concerne l'élaboration de *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* le cinéaste part d'une bibliothèque de photogrammes : il peut « *laisser reposer pendant trois-quatre ans le footage* [avant d'avoir une intuition qui lui permet de partir sur un] *travail très instinctif* » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) du début à la fin de son élaboration. Ainsi le travail de duplication et d'élaboration stratigraphique des plans permet de chercher un autre déploiement où ce sont ses propres plans qui permettent un tout autre « *cinéma recyclé* ». (Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *Limite(s) du montage*, *op. cit.*, p. 52.)

¹¹⁵⁹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Apocalypse », in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/apocalypse>

¹¹⁶⁰ Cf. *Ibid.*

¹¹⁶¹ Jean EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma, tome I (1921-1947)*, *op. cit.*, p. 303.

¹¹⁶² Freud cité par Peter GAY, *Freud, une vie (1988)*, tome I, trad. de l'anglais par Tina Jolas, Paris, Hachette, 1991, p. 285.

moyens évidents devient l'analyse des rêves :

Nous pouvons espérer parvenir, par l'analyse des rêves, à connaître l'héritage archaïque de l'homme. (...) Il semble que rêve et névrose nous aient conservé de la préhistoire de l'esprit bien plus que nous ne pouvions supposer, si bien que la psychanalyse est en droit de réclamer un rang élevé parmi les sciences qui s'efforcent de reconstruire les phases les plus anciennes et les plus obscures de l'origine de l'humanité.¹¹⁶³

Une mémoire ancestrale exprimant l'inexpliqué l'emporterait-elle sur des souvenirs subjectifs ? On pense à une chair chromatique déstabilisant une figure prédéfinie.

Cette saturation chromatique au détriment de la forme rend impossible une lecture linéaire puisqu'il n'y a pas de ligne directrice pour cela. La ligne se perd au profit des couleurs, qu'aucune figure ne domine : elles réfutent la notion même de cadrage au cinéma.

Pour Gilles Deleuze, « *on appelle cadrage la détermination d'un système clos, relativement clos, qui comprend tout ce qui est présent dans l'image, décors, personnages, accessoires.* »¹¹⁶⁴ L'image du film présente un point de vue *décadré* et ouvert, par conséquent extraordinaire, qui pourrait être celui de l'envers de l'esprit (le fantasme et non le fantastique) et non une présentation du monde connu. Deleuze explique que « *plus l'image est (...) réduite (...), plus elle est apte à s'ouvrir sur une quatrième dimension qui est le temps, et sur une cinquième qui est l'Esprit.* »¹¹⁶⁵

Sommes-nous dans la perspective du « dedans de la pensée »¹¹⁶⁶ ? Le visuel attesterait-il le trouble, l'horreur intellectuelle de la création d'un imaginaire incertain ? Le cosmos pourrait-il alors exprimer le paysage état d'âme du narrateur présent dans le texte en exergue ? L'un est subordonné à l'autre. L'espace renverrait symboliquement à l'esprit troublé du narrateur-créateur-spectateur.

¹¹⁶³ *Ibid.*, p. 21.

¹¹⁶⁴ Gilles DELEUZE, *L'Image-mouvement*, Paris, Éditions de Minuit, Collection « Critique », 1983, p. 23.

¹¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹¹⁶⁶ Artaud « *ne demande qu'une chose c'est qu'on l'enferme définitivement dans sa pensée.* » (Antonin ARTAUD, « Le Mauvais rêveur (1925) » in, *Œuvres complètes, tome I, vol 2, op. cit.*, p. 31)

Notre désir de figuration ne serait donc pas forcément lié à l'image, mais inhérent au fonctionnement de notre pensée. La cohérence narrative laisse la place à une logique de l'inconscient non pas uniquement psychanalytique, mais aussi cognitif¹¹⁶⁷ qui désire rendre figurative une image. En présentant l'absence de lumière pour elle-même (l'obscurité), le film interroge les lumières de l'esprit.¹¹⁶⁸

Ce *temps-mort* est non statique, car il échappe à un système clos. Le hors-champ du film en tant que gestation et mystification s'expose ainsi par delà les images elles-mêmes. La profondeur de champ cède la place à une profondeur sensible à l'écoute et « à la vue » de notre désir de figuration. Le temps subjectivé permet d'attester d'une sensation temporelle. La physique de l'image et sa chimie dialoguent avec les mystères de la perception du monde qui ne serait que l'exposition d'une pensée figurative.

Désigner permet de donner « *la possibilité de faire apparaître la chose à partir du mot, de faire image.* »¹¹⁶⁹ Néanmoins au cinéma, « faire image » sous-entend inévitablement une image figurative. Cette dernière est originaire de représentations divines instaurant la figure dans l'histoire de l'art occidental pour trouver un sens au monde. Les arts visuels illustrent les écrits fondateurs de nos croyances. L'art de la

¹¹⁶⁷ 1) Bernard Lechevalier définit l'inconscient cognitif comme « *l'ensemble des états ou des dispositifs inconscients des activités cognitives. Plus qu'un système défini, c'est une reconnaissance de la part non consciente, souvent automatique de processus mentaux.* » (Cf. Bernard LECHEVALIER, « Inconscient et neurone » in, *Science et avenir*, Paris, 2011, p. 26)

2) Ève Suzanne dans son article « La psychanalyse face aux neurosciences », quant à elle, énonce simplement : « *Ainsi l'inconscient cognitif désigne l'inconscient dans sa définition la plus large possible : est inconscient ce dont nous n'avons pas conscience. En l'occurrence, il s'agit de l'ensemble des processus de traitement de l'information consciemment inaccessibles à l'individu.* » (Cf. Ève SUZANNE, « La psychanalyse face aux neurosciences » in, *Implications-philosophiques. Espace de recherche et de diffusion*, Paris, le 17 août 2009. [En ligne], URL : <http://www.implications-philosophiques.org/ethique-et-politique/implications-axiologiques/psychanalyse-et-neuroscience/la-psychanalyse-face-aux-neurosciences1/>>)

3) Cf. pour plus de précision : Lionel NACCACHE, *Le nouvel inconscient : Freud, le Christophe Colomb des neurosciences*, Paris, Odile Jacob, 2009.

¹¹⁶⁸ Puisque « *l'étrangement inquiétant serait quelque chose qui aurait dû rester dans l'ombre et qui en est sorti.* » (Sigmund FREUD, « L'inquiétante étrangeté (1919) » in, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, op. cit., p. 246.) Or l'ombre est hors de l'espace perceptible comme du temps inscriptible. Freud rappelle que « *Ce qui paraît au plus haut point étrangement inquiétant à beaucoup de personnes est ce qui se rattache à la mort, aux cadavres et au retour des morts, aux esprits et aux fantômes.* » (Ibid.) L'inquiétante étrangeté est « *l'étrange familier (François Roustang)[ou] le familier pas comme chez soi* » (Ibid., p. 212).

¹¹⁶⁹ Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 248.

fiction se trouve au cœur de la religion. Figurer l'histoire renvoie à une histoire de l'art fondée sur des récits. Pensons à la Bible.

Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension interroge autant une manière de faire qu'une manière de voir. Une des origines de l'art est religieuse. L'image figurative en tant que norme en serait un vestige séculier. Outre un paradoxe entre forme « réelle » et forme « invraisemblable », nous sommes confrontés à un autre dilemme qui est, lui, temporel. Le temps-mort d'une figuration précise et donc pérenne dans la création est à prendre au propre et au figuré, car il s'inscrit spatialement à l'image. C'est lui qui vient perturber le « sens » du film. La figuration n'est plus dominante. Elle est perçue comme un élément perturbateur, venant *fausser* l'abstraction.¹¹⁷⁰

L'« assemblage » des images éloigne irrémédiablement d'un quelconque référent mimétique. Il induit un rythme saccadé qui provoque une rupture de lien, de figure à l'image comme entre chacune d'elles. La liaison n'est pas immédiate ; c'est au spectateur de la faire. L'œuvre l'y engage.

¹¹⁷⁰ L'incertitude entre documentaire et récit fictionnel serait-elle l'explication première du titre ? Le film devient documentaire d'une manière de faire qui se raconte de façon perceptive, quasiment selon des mécanismes oniriques. Si nous refusons implicitement l'idée d'abstraction, la figuration en cours serait donc à percevoir comme miroir de la psyché et non du monde extérieur. Artaud l'explique, « *quand je me pense les pensées me cherchent dans l'éther d'un nouvel espace.* » (Antonin ARTAUD, « Fragments d'un Journal d'Enfer (1927) » in, *Œuvres complètes, tome I, op. cit.*, p. 119.) La couleur hanterait-elle la lointaine figuration ou serait-ce la figuration qui vient hanter l'image semi-abstraite ? Les noir et blanc évoquent pourtant aussi la décoloration d'un temps qui ici au contraire se « re-colorise ». Là encore serait-ce une nouvelle vision qui se crée ? En échappant au figuratif, l'image en deviendrait pourtant la dépositaire, évoquant sa dimension irréfutable dans l'œil du spectateur et avant lui dans celui du cinéaste qui découvre ces images.

- Communion

Le film est basé sur une double temporalité : la chronologie perçue de la figuration se perd à l'image au profit d'une création spéculative de la part du spectateur qui ne peut pas se contenter de voir et d'entendre, mais doit regarder et écouter. Son action est bien plus importante que lorsqu'il assiste à la projection d'un simple film narratif. Le spectateur est libre justement de créer le (ou les) récit(s) qu'il veut. La pensée « à venir » advient par son intermédiaire.

L'image au « regard » du son se potentialise d'un sens qui semble, si ce n'est absent, du moins à interpréter, c'est-à-dire à décider. Le spectateur, en cherchant à trouver une logique à cette discontinuité des images, provoquerait un « délire » figuratif, associé à une explosion qui n'a pourtant pas lieu au niveau narratif, mais au niveau perceptif autant que graphique. Il se raconte une histoire.

La figuration en gestation ne renverrait donc qu'aux mécanismes de notre esprit. Le spectateur est à la fois créateur et récepteur. Inventeur de sens infinis, il est l'être qui est traversé par ces images, qui les *lie*, et *lit* le film à travers un procédé spéculatif. Entre distraction et concentration assidue, mais forcément impermanente, le spectateur n'est plus au spectacle, mais devient le *témoin* de l'œuvre (de *testis*, littéralement « *ce qui tient, ce qui sert de preuve* »¹¹⁷¹). C'est lui qui « tient » le film, tout comme c'est à lui d'analyser ses propres mécanismes figuratifs qui irriguent *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* de sens et de résonnances personnelles.

En projetant son point de vue, le spectateur est en pleine élaboration d'un *fantasme* qui est à la base de toute histoire. La double étymologie du mot signifiant autant le fantôme que la lumière le rappelle.¹¹⁷² La lumière donne la vision du spectre et permet la manifestation du fantasme. Le fantôme ne nous est pas extérieur, il nous habite. C'est l'homme qui le crée donnant ainsi un sens à un élément trouble, c'est-à-

¹¹⁷¹ Josette REY-DEBOVE et Alain REY (dir.), « Entrée : Témoin » in, *Le Nouveau Petit Robert*, op. cit., p. 1971.

¹¹⁷² Le mot *fantasme* vient notamment de *phantasma* le fantôme et plus largement de « phôs, phôtos : lumière, photo- ». (Cf. Id., « Entrée : Fantasme », *ibid.*, p. 1035.) La racine grecque exprime donc « la notion de lumière et, par-là, le fait d'advenir à la lumière, de briller, apparaître, présenter, se présenter, se représenter. » (Julia KRISTEVA, *La Révolte intime, Pouvoirs et limites de la psychanalyse, La Révolte intime, Pouvoirs et limites de la psychanalyse*, tome II, Paris, Fayard, 1997, p. 101.)

dire une figuration incertaine qui n'est pas clairement identifiée par l'œil ou l'ouïe. Emmanuel Lefrant en fait l'expérience à travers son travail, il est son premier sujet.

Ce désir de sens incite aussi à appréhender la figuration restante à l'image comme des hiéroglyphes retrouvés sur une pierre de Rosette à « décrypter »¹¹⁷³, ou comme une écriture en cours d'évolution à créer soi-même. Pendant la Haute Antiquité, les devins chinois brûlaient des carapaces de tortues pour « voir » au cœur des craquelures de ces écailles des formes qui donnèrent naissance aux premiers idéogrammes.¹¹⁷⁴ Une des origines de l'écriture est l'expression *oraculaire*¹¹⁷⁵ de notre relation au monde.

Le terme d'*aura*, précédemment cité, signifie : « *émanation, atmosphère qui semble entourer un être ou envelopper une chose* ». ¹¹⁷⁶ Ce ne serait donc pas les choses montrées à travers ces images qui nous intéresseraient, mais ce qui les entoure, à savoir la manière de les percevoir et donc de les « recevoir ». Ce vocable évoque d'ailleurs aussi un « *vent doux [et son] souffle* ». ¹¹⁷⁷

¹¹⁷³ Pensons à l'étude précédente du film *Pa* de Marylène Negro.

¹¹⁷⁴ Édouard Chavannes précise que « *La divination jouait un rôle considérable dans la Chine antique ; d'après les textes, elle se pratiquait [notamment] (...) au moyen d'écailles de tortue (...).* » (Édouard CHAVANNES, *La Divination par l'écaille de tortue dans la Haute Antiquité Chinoise (1911)*, Université du Québec, Chicoutimi, 2004. p. 4.) Le processus se faisait ainsi : « *On prenait une carapace de tortue, on la couvrait d'une couche d'encre et on l'exposait au feu. Ensuite on examinait la forme des fissures produites dans la couche d'encre par l'action du feu, et on y lisait la volonté du ciel.* » (L'archéologue Lo Tchen-yu cité par *ibid.*) Après usage, les écailles sont enterrées pour les préserver de toute profanation. Un gisement de plusieurs milliers de fragments d'écailles de tortues couverts de caractères d'écritures fut notamment exhumé en 1899 dans une province méridionale de la Chine. Elles sont décrites ainsi : « *Sur plusieurs fragments d'écaille de tortue, on remarque, d'une part, des trous ronds ou ovales, de cinq à dix millimètres de diamètre qui ont été pratiqués avec un instrument tranchant ; d'autre part, des traces de brûlure. Les brûlures étaient destinées à provoquer, à la surface de l'écaille, des fissures qui, suivant leurs formes, étaient interprétées par l'augure ; mais, pour que ces fissures pussent se produire plus aisément, on avait eu soin au préalable de faire ici et là des trous qui rendaient l'écaille plus aisée à fendre.* » (*Ibid.*, p. 5.)

¹¹⁷⁵ D'un point de vue étymologique, le terme *oracle* renvoie au « *lieu où la divinité donnait ses réponses.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « *Entrée : Oracle* » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/oracle>) et se confond avec le sens originel du mot *idéographie*, à savoir une écriture non pas destinée à noter les paroles (en tant que « *logographie* »), mais les idées, les symboles avec lesquels seront formalisés les résultats de la divination. (« *Symbole graphique représentant non pas un phonème ou une syllabe, mais une ou plusieurs unités de sens.* » - cf. *Id.*, « *Entrée : Idéogramme* », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/ideogramme> -)

¹¹⁷⁶ Cf. *Id.*, « *Entrée : Aura* », *ibid.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/aura>

¹¹⁷⁷ Cf. Joseph Delaplace, Camille Fosse, Lise Lerichomme, Ophélie Naessens, Christiane Page et John Raby, Texte de présentation du colloque : *Le temps mort en acte dans la création contemporaine : de la forclusion du sens à la densité de l'expérience*, *op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/actualites/le-temps-mort-de-la-forclusion-du-sens-a-la-densite-de-l-experience-40177.php>

- Réception et musicalité

Les accidents perceptifs font partie inhérente de l'existence et ne sont pas à exclure. L'histoire « contée » n'est plus celle de figures mimétiques, mais celle de la création de l'œuvre « prenant figure » et racontant son processus, sa « trajectoire » dans l'œil et l'oreille du cinéaste. Le geste créateur remet en cause l'écrit fondateur, la graphie devient trace graphologique, le paysage état d'âme celui de l'expérience créatrice. La dynamique de la révolution de la figuration permet un retour sur soi.

De même, la poétique de l'accident visuel et sonore se retrouve chez le spectateur percevant le film selon son état. Il est lui aussi un « élément perturbateur », « accidentel » ; l'accident permet une bifurcation du « sens » qui est à chaque fois renouvelée ; l'œuvre étant miroir des états d'âme et d'esprit du spectateur comme elle l'était du cinéaste avant lui.

Le temps de la projection est une durée qui se répète ; l'histoire et ses variations se créent dans le temps de cette répétition. Les images noires prédominantes empêchent de lire une figuration linéaire déjà complexe à travers l'empilement des photogrammes et font directement référence au hors-champ de la représentation en tant que réception singulière. La suite des photogrammes est intermittente et toujours intercalée de « contours noirs » que la cadence du projecteur doit généralement rendre imperceptibles. Le rythme de l'image met ainsi « en scène » ce travail artisanal en se plaçant en porte à faux avec la durée de perception d'un photogramme que préconise le cinéma narratif.

La propre cadence de l'image se manifeste aussi *musicalement* au début du film. Comme indiqué précédemment, le frottement de la pellicule défilant dans le projecteur a été enregistré sur la piste son. Le bruissement des images, ce « *bruit de l'illusion* »¹¹⁷⁸, entrant en contact avec son contenant se manifeste. Ce contact instaure la production d'un impact physique qui produit un son. Il a donc une nature haptique.

L'altération d'un temps narratif au niveau auditif (comme au niveau visuel) instaure un temps haptique. Ce n'est pas une œuvre *ex-nihilo*, mais bien une *creatio ex materia*. L'asynchronisme entre bande-image et bande-son autant physique que

¹¹⁷⁸ Jean Louis SCHEFER, « Matière du sujet » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 19.

temporel réaffirme aussi les choix du cinéaste à partir d'un média.¹¹⁷⁹ La gestation de l'œuvre se base sur un processus sensitif, une relation matérielle qui suggère ce cheminement au spectateur ; il doit « se donner » un laps de temps « présent » pour se *saisir* d'abord physiquement avant de réfléchir.

Ce n'est pas un cinéma qui fait l'apologie de la modernité. L'évolution et les idées de progrès sont dépassées pour proposer un principe de variations, de gammes contingentes autour de la figuration où l'idée d'abstraction ne représente qu'un état *variable* d'une figure nette, claire et précise.

Le média n'est plus employé pour ce pour quoi il a été conçu, une dissidence instaurant une « entrée médiumnique ».¹¹⁸⁰ On parle de don de « seconde vue » et de « troisième œil » dans une sphère mystique, mais il ne faut pas oublier que le « troisième œil » au théâtre n'est que la personne qui regarde et donne son avis lors de répétitions. L'œuvre raconte son histoire et non une histoire. Elle est à décrypter et ne peut que se déchiffrer petit à petit.

La cartographie de notre représentation du monde est dérobée par le passage au noir et blanc comme par le surgissement des couleurs. Pourtant ces « éléments » perturbateurs pour notre esprit ne doivent pas être perçus comme des fantômes. Notre pensée « imageante » cherche à lier « en figures » visuelles et sonores ce que l'œil et l'oreille perçoivent. C'est ce désir qui hante en vérité le film.

Ce désir est autant supplice que volupté. Le rythme, l'aspect cyclique général des images et des sons, recèle une vision spirituelle. Celle-ci épouse la forme d'une *prière* qui ne s'écoute pas, mais se déclame avec l'image. L'*incantation* produite par le défilement des images, en tant qu'« *enchantement* »¹¹⁸¹ implique le spectateur dans un rituel religieux. La *prière*, plus que simple récitation d'un « *ensemble de formules par*

¹¹⁷⁹ Le « *cinéma industriel a peu exploré la relation entre bande-image et bande-son puisque c'est soit le son direct soit un principe d'illustration de l'image.* » déplore le cinéaste. (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*)

¹¹⁸⁰ Faisant écho au titre de la belle exposition de Gérard Audinet et Jérôme Godeau : *Entrée des médiums. Spiritisme et art de Hugo à Breton*. (Cf. Gérard AUDINET et Jérôme GODEAU (dir.), *Entrée des médiums. Spiritisme et art de Hugo à Breton*, Maison de Victor Hugo, Paris-Musées, 2012.)

¹¹⁸¹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Incantation » in, *T.L.F.i.*, *op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/incantation>

lesquelles on s'adresse à Dieu »¹¹⁸², est censée apporter un réconfort autant physique que moral. De même, *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* incite à une communion.

Si l'« accord parfait »¹¹⁸³ avec l'œuvre est discutable, la relation avec cette dernière pourrait se qualifier d'ardente. Le terme d'« embrassement »¹¹⁸⁴ auquel l'ardeur fait référence a souvent désigné certaines prières. Celles-ci, comme la projection du film, peuvent modifier notre état de conscience. La définition de la notion même de spiritualité (à l'œuvre et de l'œuvre) ne regarde que le récipiendaire, mais interroge notre rapport au monde de façon philosophique en devenant une explication littérale de l'occulte. Si l'origine du fantastique est toujours le fantasme de la création d'un monde, celui-ci peut aussi témoigner de la relation à ce dernier¹¹⁸⁵ en en proposant une perception intérieure et non faussement extérieure.

On pourrait alors parler d'un cinéma *ritualisé*. Un rituel « célébrant »¹¹⁸⁶ notre enracinement inexorable à l'univers. L'élaboration comme la perception de *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* s'apparenteraient à la célébration de cet accord. Emmanuel Lefrant fait-il une expérience symbolique en réunissant deux éléments formant un tout qui dépasserait le clivage entre nature et culture et donc entre inné et acquis ? Le délire religieux n'est qu'une hallucination collective. On pourrait parler de « vitrail filmique »¹¹⁸⁷ aussi laïque que mystique.¹¹⁸⁸

¹¹⁸² Cf. *Id.*, « Entrée : Prière », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/priere>>

¹¹⁸³ Cf. *Id.*, « Entrée : Communion » *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/communication>>

¹¹⁸⁴ Cf. *Id.*, « Entrée : Ardente », *ibid.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/ardent>>

¹¹⁸⁵ Lyotard explique que comme la prière, le fantasme « ne rattache le visible ni au Je-Tu du langage, ni au On de la perception, mais au ça du désir. Et non pas aux figures immédiates du désir, mais à ses opérations. » (Jean-François LYOTARD, *Discours, figure*, op. cit., p. 23)

¹¹⁸⁶ Le terme rituel signifie : « Ensemble de prescriptions qui règlent la célébration du culte en usage dans une communauté religieuse. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Rite » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/rite>>)

¹¹⁸⁷ 1) L'expression est de la cinéaste Viviane Vagh qui a elle aussi une relation très impliquée au monde qui l'entoure à travers les images de ses films.

2) L'image mouvement serait plus adéquate pour s'intéresser au rendu perceptif d'un vitrail que la photographie. Nous pensons toujours en filigrane aux expériences de Lefrant, mais aussi à celles de Brakhage. Pastoureau critique l'image fixe pour s'intéresser aux vitraux ainsi : « la photo fixe un moment et un seul alors que le vitrail est fait pour s'animer avec la course du soleil et le cycle des saisons ; ses couleurs sont toujours en mouvement. Dès lors, étudier des vitraux à partir d'une documentation photographique n'a guère de sens. » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 120.)

John Cage, qui avant d'être musicien fut un peintre abstrait, souligne le pouvoir de l'incertitude et parle d'« *un certain état de suspension dans la signification précise de l'objet, une conséquence de la redéfinition des limites dans lequel il (l'objet) est inscrit.* »¹¹⁸⁸ La bande-son du film étudié se diffracte aussi et ouvre d'autres pistes à explorer : l'« *ancien disparaît et le nouveau émerge* »¹¹⁹⁰ ajoute Cage. Cependant pour cela « *nous devons être capables d'aller en toutes directions.* »¹¹⁹¹ Les directions spatiales réinterrogent ainsi les directions chronologiques, les suites logiques doivent être mises à plat. Selon le musicien : « *L'art a brouillé la différence entre l'art et la vie. Laissons maintenant brouiller la différence entre la vie et l'art.* »¹¹⁹²

Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension devient « orchestral » autant que « choral ». Cage revient sur ce rejet du dogmatisme et affirme : « *je révoque la communication en doute : il arrive très fréquemment qu'une interrogation ou une affirmation, en circulant d'une personne à l'autre, se mette à prendre une tournure tout à fait différente.* »¹¹⁹³

Comment interagir avec la nature si ce n'est en remettant en cause les attentes de l'homme sur ce qu'est la musique (et l'image) ? Cage parle de « *L'œuvre (la musique) altérée par les sons ambiants* »¹¹⁹⁴ et avant lui Russolo de « *bruit musical.* »¹¹⁹⁵ Cage

¹¹⁸⁸ En cela, le film de Lefrant fait écho, entre autres, à certaines œuvres de Jürgen Reble qui a beaucoup travaillé à partir du dialogue entre les éléments et l'émulsion. Celui-ci raconte son travail en parlant, d'ailleurs, de vitraux : « *Ma première expérience de couches de couleur éclatées, a été très excitante ; elle remonte au film Stadit in Flamme, de 1984. C'était la copie en super-8 couleur d'un film de série B réduit à ses seules scènes d'action à cette époque, Schmelzdahin, le groupe dans lequel je travaillais étudiait le processus de décomposition bactérienne dans l'émulsion des films. J'ai donc jeté le film dans un coin humide de mon jardin. Après un été chaud et humide, j'ai procédé à la récolte de ce matériau que j'avais entre-temps complètement oublié. Les trois couches d'émulsions colorées superposées avaient crevé et s'étaient en partie mélangées. Les couleurs étaient encore très pures et intenses, mais elles s'étaient départies de la forme antérieure et s'étaient posées sur l'ancienne action du film pour former des mosaïques de couleur, tels des vitraux d'église.* » (Jürgen REBLE, « Chimie, Alchimie des couleurs (1995) » in, *Poétique de la couleur : anthologie*, op. cit., p. 152.) Le film atteste aussi de sa filiation entre lumière et couleur. Henri Alekan « rappelle le rôle de la lumière "magnifiée" par l'emploi de filtres de couleur, bien avant leur utilisation en photographie, à l'époque des premières verrières des cathédrales. » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 262.)

¹¹⁸⁹ John CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, La Main courante, 2010, p. 43.

¹¹⁹⁰ Id., *L'œil du poète*, Paris, Textuel, 1998, p. 38.

¹¹⁹¹ Id., *Où allons-nous ? Que faisons-nous ?*, Paris, Acte sud, 2004, p. 71.

¹¹⁹² Id., *L'œil du poète*, op. cit., p. 38.

¹¹⁹³ Id., *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, op. cit., p. 33.

¹¹⁹⁴ Id., *Où allons-nous ? Que faisons-nous ?*, op. cit., p. 104.

retourne le postulat en précisant que « *Les sons que nous entendons sont de la musique.* »¹¹⁹⁶ Il explique alors son travail de compositeur : « *je choisis les sons à l'aide d'opérations de hasard. Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer.* »¹¹⁹⁷ La contingence est autant destructrice que créatrice.

L'opposition Nature-Culture serait donc à dépasser. La Culture doit être perçue comme un mode de relation avec la nature. Le cinéma invoque un aspect lyrique de notre relation au monde à ne pas mépriser. L'introspection devient expérience épique et réciproquement.

Pour Cage « *la mission de l'artiste est d'imiter la nature dans la manière dont elle agit* »¹¹⁹⁸ et en particulier d'entretenir « *une certaine relation avec la façon dont [elle] œuvre* ». ¹¹⁹⁹ La relation à l'art est clairement celle du rite initiatore. Le célèbre musicien, nourri de la philosophie chinoise, cherche à instaurer « *une relation entre chaos et richesse* »¹²⁰⁰ comme chemin de liberté : « *chacun a la faculté de suivre dorénavant sa trajectoire propre plutôt que d'être astreint à rejoindre un point unique* »¹²⁰¹ tel le *Yi-king* (ou *livre des mutations*).¹²⁰²

Ce noir et blanc diapré tend ainsi à instaurer un rapport au monde qui serait plus de l'ordre d'un équilibre entre soi et l'univers, à percevoir un tout unique basé sur la complémentarité et non sur leurs oppositions ; comme une harmonie dans la dualité, à l'image du Ying et du Yang de la philosophie chinoise.

La logique fragmentaire de ces noir et blanc interroge une globalité perdue. Comment défendre la singularité du visible et de l'audible de chacun autant que notre impossibilité à comprendre et à vivre à la place de l'autre ? Comment se

¹¹⁹⁵ Luigi RUSSOLO, *L'Art des bruits (Manifeste futuriste, 1913)*, Paris, Allia, 2009, p.13

¹¹⁹⁶ John CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, op. cit., p. 41.

¹¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 27.

¹¹⁹⁸ John CAGE, *Je n'ai jamais écouté aucun son sans l'aimer : le seul problème avec les sons, c'est la musique*, op. cit., p. 14.

¹¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 26.

¹²⁰⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹²⁰¹ *Ibid.*

¹²⁰² Cf. Cyrille JAVARY et Pierre FAURE (éd.), *Yi Jing. Le Livre des Changements*, Paris, Albin Michel, 2002.

positionner sans prise de pouvoir, c'est-à-dire en admettant nos limites, si ce n'est en luttant contre les *a priori* de nos attentes normatives ? ¹²⁰³

Cette expérimentation du noir et blanc révèle une perception dissonante des formes qui permettrait au spectateur de méditer sur un réel énigmatique à la mobilité intrinsèque où le sens à jamais perdu est sans cesse cherché autant que promis. Les prémisses figuratives permettent un passage au sensitif. Le détour par les sens met à jour un autre réel impossible à « convertir » de force, à travers une identification « figurative » absolue. La forme au cœur de l'image se déplace et instaure un pouvoir méditatif : celui de passer par le corps pour atteindre l'esprit. Le « délirant » ne serait que le réel même et le réalisme l'insensé : les normes s'inversent, une « expérience » d'un cinéma méditatif invite à une réconciliation des paradoxes.

La nostalgie et la mélancolie émanant du noir et blanc se propagent puis s'estompent et se transcendent à travers l'expérimentation méditative. Les images noires et blanches deviennent *holistiques*. Devenir qui s'affirme paradoxalement en suggérant un réel comme on ne l'a jamais vu en amenant simplement à constater que nous ne connaissons pas « tout » du monde.

¹²⁰³ Relatons cette anecdote savoureuse : lorsque *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* a été sélectionné au Tribeca Film Festival à New York, le cinéaste s'est trouvé au cœur d'une « grosse machine fondée par Robert de Niro [en 2002] où était présenté Shrek 4 en ouverture. » (Entretien E. Lefrant / G. Reiner, *op. cit.*) L'organisateur lui a alors demandé, indécis, s'il devait inscrire le film en compétition dans la section documentaire ou dans la section fiction « *En dehors, du fait de gagner le prix encouru, c'est une vraie question.* [précise Emmanuel Lefrant.] *J'ai pris la décision de le présenter en tant que fiction à cause du second carton, mais mon collègue Christophe Bichon [coordinateur de Light Cone dont Emmanuel Lefrant est le directeur depuis 2007] aurait opté pour la section documentaire...* » (*Ibid.*) Il faudrait pouvoir ne pas choisir et célébrer ce nœud des genres afin de rendre manifeste « cette dichotomie complètement ridicule ». (*Ibid.*)

CONCLUSION DE LA DEUXIEME PARTIE

Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension est né d'un lien viscéral entre le créateur et son film. Le cinéaste a vécu au cœur d'un paysage. Le film en est le résultat. En cela, il évoque plus des rites sacrés (« *qui se font avec la terre tels les rituels de déterrement vaudou ou l'art pharaonique* »¹²⁰⁴) qu'une création destinée à remplir les attentes muséales d'exposition à un public. Remémorons-nous *Les Statues meurent aussi* (1953) d'Alain Resnais et Chris Marker et son réquisitoire éblouissant...

Lefrant devient un rythmicien instigateur d'un *autre* noir et blanc, à percevoir comme une partition qui permettrait de proposer un cinéma qui chanterait le réel comme perception personnelle. Le cinéaste avoue d'ailleurs avoir travaillé son montage visuel d'images à partir de notes et de croquis traités « *quelque peu comme une parturition pour créer une idée rythmique.* »¹²⁰⁵ C'est un noir et blanc à la polychromie *musicale* au sens fort du terme, car il est habité par *les* muses. Henri Lascaux emploie le terme de *mousikos* qui désigne à la fois le chant et la parole. La traversée de ces images noir et blanc, noir et coloré, mais aussi avec des cartons où sont apposées des écritures, confère à l'œuvre un lyrisme qui détourne d'attentes objectives dérisoires. Un rythme particulier s'établit. Lascaux parle d'« *arythmie convulsive* »¹²⁰⁶ à propos de Bach qui indiquait : « *on doit jouer ma musique au rythme du pouls d'un homme bien portant* ».¹²⁰⁷

Emmanuel Lefrant cherche à renouer avec les archétypes pour se les réapproprier : l'œuvre s'ouvre à un passage figural pour accepter la subjectivité de l'autre et propose ainsi au spectateur la même liberté. Sous l'« écrit visuel », la subjectivité de l'interprète est cruciale. Le spectateur « joue » le film, le « ressent » comme une partition et devient l'acteur de ces images avec lesquelles il compose. La partition poétique est un « guide-chant ». Le rapport aux couleurs permet de « chanter » des points de vue différents qui se développent à travers chaque projection. Une

¹²⁰⁴ *Ibid.*

¹²⁰⁵ *Ibid.*

¹²⁰⁶ Cf. Emmanuel LASCoux, *La Voix grecque entre parole et chant : vieilles questions, nouvelles approches* in, *Revue Silène*, Centre de recherches en littérature et poétique comparées de Paris Ouest-Nanterre-La Défense. [En ligne], URL : http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=124.

¹²⁰⁷ Bach cité par *ibid.*

« poésie visuelle » et un « chant sous le texte »¹²⁰⁸, pour reprendre l'expression d'Emmanuel Lascoux, s'entremêlent. La plasticité de l'image ne serait qu'une écriture à interpréter où la réappropriation est aussi importante que l'inscription.

Le réel serait comme une strate enfouie sous la représentation et donc une métaphore de l'inconscient opérant. Un paysage intérieur révèle une connaissance insaisissable. Les mécanismes oniriques se superposeraient à ceux de la création de ces images. L'inconscient recouvre des mécanismes intuitifs créateurs. *Parties visible et invisible d'un ensemble sous tension* a une origine affective qui permet une double lecture de la création, dans le registre de l'art ou de l'intuition (interprétations « impensables » de façon rationnelle, c'est-à-dire intuitives).¹²⁰⁹

« Variable », ce noir et blanc peut être défini comme *poikilia*, « d'après l'adjectif courant *poikilos* qui désigne aussi bien la couleur bigarrée, "gorge-de-pigeon", que les ornements et "chatoiements mélodiques" dans la terminologie musicale. »¹²¹⁰ La *musicalité* concerne l'art en général et donc la création ou du moins la lecture qu'en fait l'homme. Dans les Beaux-Arts, la musique est la reine. Un problème de définition et de catégorisation devient l'atout maître. Un trouble entre documentaire et fiction, figure et couleur, mais aussi entre image et son, permet à nouveau de parler de noir et blanc polychrome tant sa caractéristique principale est son irrégularité.

La matière première « noir et blanc » ne peut s'appréhender que de façon sensible, car elle est instable. Cette instabilité permet une dynamique polysémique. En célébrant la porosité du concept « élargi » du noir et blanc, le film rejette tout principe de discours univoque. Il témoigne d'un réel à jamais masqué par des codes de vision. L'idée de « non-fiction » est une quête illusoire ; le noir et blanc en se faisant récit de

¹²⁰⁸ Emmanuel LASCoux, *ibid.*

¹²⁰⁹ Notre désir de formes, de figurabilité se trouve en premier lieu dans nos rêves. La *figurabilité* est cette « exigence à laquelle sont soumises les pensées du rêve : elles subissent une sélection et une transformation qui les rendent à même d'être représentées en images, surtout visuelles. » (Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Figurabilité » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 159.) Georges Didi-Huberman rappelle, pour sa part, que « *Morphée, le fils du Sommeil (...) fut nommé ainsi par égard au travail de la figurabilité qu'il dépensait sans limites dans les rêves des humains.* » (George DIDI-HUBERMAN, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Éditions de Minuit, 1992, p. 95.).

¹²¹⁰ Cf. Emmanuel LASCoux, *La Voix grecque entre parole et chant : vieilles questions, nouvelles approches*, op. cit.

cette « vérité » fonctionne ainsi en « rémanence » de notre essence humaine. Le film devient biographie autant du cinéaste que de nos désirs narratifs « inavouables », car teints de spiritualité.

Le monstre incarne l'indéfinissable. Le noir et blanc serait une de ses manifestations. Le monstre c'est aussi le prodige, l'esprit du lieu.

Le cinéma arrive à un tournant de la pensée humaine, à ce moment précis où le langage usé perd son pouvoir de symbole, où l'esprit est las du jeu des représentations. La pensée claire ne nous suffit pas (...) Le cinéma se rapprochera de plus en plus du fantastique, ce fantastique dont on s'aperçoit toujours plus qu'il est en réalité tout le réel, ou alors il ne vivra pas.

assène Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*.¹²¹¹ Le fantastique serait bien une appréhension possible du réel que le réalisme occulte. Autrement dit, « *l'art ne consiste plus à produire des reflets ou des simulacres, mais à déplacer symboliquement des objets ou des processus.* »¹²¹²

Lefrant constate que : « *le rapport à la pellicule argentique et à l'enterrement au regard de la mort d'un média est quelque chose auquel je n'avais pas pensé. Cela me paraît très frappant maintenant qu'on en parle. C'est une idée que je n'avais pas formulée moi-même, mais que j'accepte volontiers.* »¹²¹³ La pellicule évoque de façon générale l'idée de deuil en tant qu'abandon du moment présent. Cela correspond à la dédicace à la fin du film qui « *fait écho à une rupture amoureuse. (...) Le film cherche à déplacer cette dimension mélancolique* »¹²¹⁴ en renvoyant à une pratique artistique indissociable d'un travail quotidien, d'une vie passée à son élaboration.

¹²¹¹ Artaud cité par Olivier SCHEFER, *Variations nocturnes*, op. cit., p. 43.

¹²¹² Nicole BRENEZ, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », in *Limite(s) du montage*, op. cit., p. 52.

¹²¹³ Entretien E. Lefrant / G. Reiner, op. cit.

¹²¹⁴ *Ibid.* (Le cinéaste regrette toutefois qu'elle soit placée à la fin du film, car elle communique ainsi un état de tristesse plus que la résilience voulue.)

PARTIE 3

**DE LA FIGURATION NARRATIVE
ET DE SON *CULTE* SCIENTIFIQUE
DANS LA TRILOGIE DIGITALE
DE CAROLINE PELLET
COMPOSÉE D'*OBLIQUE*, *SILEX* ET *IMAGOS***

INTRODUCTION DE LA TROISIEME PARTIE

Caroline Pellet dans *Oblique*, premier film de sa trilogie, suit un groupe d'astronomes qui s'attelle à l'assemblage de télescopes. Elle entrecoupe ces plans avec ceux des « objets » (nom donné aux étoiles par les astronomes) observés au travers de l'oculaire. Une voix off évoque les techniques utilisées pour pallier les problèmes perceptifs rencontrés et améliorer la vision nocturne qu'on nomme de façon plus générale perception *scotopique*.¹²¹⁵ Celle-ci prend un certain temps d'adaptation pour le corps humain (pouvant durer jusqu'à quarante-cinq minutes), car elle ne sollicite plus les cônes au centre de l'œil, mais les bâtonnets qui se trouvent principalement en périphérie de la rétine.¹²¹⁶ À cause de la répartition de ces cellules, qui ont une plus grande sensibilité à la lumière, les astronomes utilisent un regard *oblique* ou décalé : ils visent à côté de l'objet qu'il veulent voir afin d'obtenir une perception plus détaillée (d'où le titre de l'œuvre).

¹²¹⁵ Vision scotopique : « Caractère de la vision quand la rétine, adaptée à l'obscurité, est excitée par une lumière de très faible intensité. » (Cf. Jean HAMBURGER, « Entrée : Scotopique » in, *Dictionnaire de médecine*, Paris, Flammarion, 1982, p. 808.)

¹²¹⁶ Les cônes et les bâtonnets sont des photorécepteurs se trouvant dans l'œil qui traitent et acheminent l'information visuelle vers le cerveau. (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Bâtonnet », in, *Dictionnaire de futura-sciences.com*, Futura-Sciences Éditions, 2001. [En ligne], URL : <http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/biologie-4/d/batonnet_4323/>) Par rapport au spectre lumineux : « Les cônes réagissent aux vibrations les plus longues - rouges, oranges - et les bâtonnets aux vibrations les plus courtes - verts, bleus. » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 197.) Dans notre analyse de film, c'est le vert qui sera central.

Le traitement *plastique* de ce film épouse les enjeux de la perception des astronomes d'une façon *oblique*, ce qui permet à la cinéaste de faire la critique des codes perceptifs du cinéma narratif en proposant cette expérience transversale au spectateur.

Oblique, d'un point de vue figuratif, est le plus obscur des trois films de la série, mais l'analyse en contrepoint des deux autres films en permet une meilleure compréhension. *Silex* et *Imagos* sont dominés par une narration en apparence plus convenue. Moduler cette impression va permettre de comprendre l'enjeu global du « triptyque » et de saisir la critique des normes figuratives qui en émanent.

Dans *Silex*, deuxième œuvre de la série digitale, des archéologues reconstruisent l'ordre des mouvements qui ont conduit à la formation d'un biface à partir de l'observation d'une pierre taillée et de son dessin. Une voix off évoque les conventions d'orientation de la lumière nécessaire pour effectuer ce type de dessin archéologique, ainsi que l'évolution de ses normes à travers les âges.

Silex interroge ainsi la perception de l'espace en l'associant au temps. Un premier plan montre des objets au noir d'encre sur un fond blanc. Ils semblent comme dématérialisés et suggèrent des décombres à la suite d'une explosion ou même la chute de quelque mystérieux astéroïde, réactivant ainsi le souvenir du précédent opus.

Il n'en est pourtant rien. Le propos du film, comme celui des archéologues à l'image, sera d'interroger le *modelé* des pierres pour retrouver les gestes qui ont rendu possibles les formes obtenues. Comment tailler et transformer ainsi un simple caillou en arme tranchante ? Pour ce faire, un changement d'éclairage s'impose et avec une lumière plus douce une figuration narrative s'esquisse...

Imagos clôt la trilogie. Le film présente un entomologiste transformant un être vivant en image destinée à l'exploitation scientifique. Sous le regard de la caméra, l'insecte est capturé, tué, exposé, préparé de manière à rejoindre « la grande bibliothèque » de documents visuels qui peuplent les sciences dites « naturelles ». Ces représentations répondent toujours au même code ; le « rituel » invariable¹²¹⁷ modélise

¹²¹⁷ D'abord l'étalement des pattes et des antennes de manière symétrique puis l'animal est lustré, etc.

une perception définie *a posteriori* comme « naturelle », mais qui est surtout « naturaliste ».

Imagos poursuit ainsi l'exploration des conditions de fabrication d'images. Cette « mise en boîte » d'insectes permet à la cinéaste de proposer une métaphore archétypale des modes de perception. Après une traversée de l'espace minéral dans l'infiniment grand d'*Oblique*, et de celui dans le temps de la création de *Silex*, le dernier film se focalise sur la manière dont nos sens façonnent une représentation de l'infiniment petit.

A) PRESENTATION DETAILLEE DES TROIS FILMS

- Oblique

Le premier plan d'*Oblique* présente un homme qui ouvre le coffre de sa voiture pour le vider. On remarque un petit escabeau, une caisse à outils et des barres métalliques. Le cadrage est large, le véhicule est garé au bord d'une route. Au loin, des herbes hautes s'étendent au pied d'une rangée d'arbres au feuillage clairsemé. La dominante vert foncé de l'image, malgré un ciel crème et rosé, suggère un étrange crépuscule.

Un deuxième plan accentue l'impression trouble des chromatismes. Les verts semblent s'être estompés pour laisser place à un noir et blanc indéterminé. L'image, outre qu'elle est d'une teinte rendant perceptible le montage entre les deux plans, présente un homme effectuant les mêmes actions que son prédécesseur, mais de dos. Serait-ce un faux raccord ? L'impression est d'autant plus insolite qu'il n'y a pas d'objets à terre et qu'un autre véhicule se trouve derrière la première voiture à l'inverse du premier plan...

L'image très pixélisée dans son ensemble, et les phares de voiture allumés (à l'inverse, là encore, du premier plan) en particulier, créent une atmosphère évoquant autant une image d'archives détériorée que l'irruption d'une séquence fantastique.

Un très gros plan montre ensuite le corps d'un homme accroupi occupé à connecter des fils à un pied métallique. Là encore, la colorimétrie a changé, mais est revenue dans les gammes de vert du premier plan. À chaque fois différent d'un plan à l'autre, cet étrange noir et blanc sans profondeur de champ se teinte de plus ou moins de viridité sans qu'aucun étalonnage n'ait été réalisé pour dissimuler ces variations.

L'impact du vent sur la membrane du micro, persistant depuis le début du film, évoque le mistral dans les voiles d'un bateau. Son souffle « tapant » sur l'image numérique aurait induit cette texture visuelle aux couleurs changeantes.

Une voix off rocailleuse à l'accent italien commence à s'exprimer en français. Son ton didactique pour exposer des propos techniques s'oppose à son timbre qui dissout une partie de la dimension narrative et universelle de ses propos.

Nous comprenons toutefois que le sujet de la conversation porte sur une galaxie nommée « M80 ». Il s'agit donc d'astronomes. La voix précise la difficulté de perception de cette nébuleuse dont on ne discerne qu'une partie au télescope. Néanmoins, l'astronome s'est « rendu compte que ce que la lunette voyait allait bien au-delà du cœur de la galaxie. » En comparant sa vision au télescope avec une photographie du même sujet, il réalise que cette dernière l'a aidé à mieux discerner ce qu'il scrutait.

À l'inverse, les images en mouvement de la cinéaste ne sont d'aucune aide... Les plans macros présentant les gestes des astronomes en train d'assembler leurs objectifs ne laissent deviner que des corps fragmentés et camouflent dans un premier temps leur but.

Un plan large finit par réunir les deux hommes avec leur voiture. Le « faux raccord » du début du film n'en était pas un. Face à leurs télescopes respectifs, ce sont maintenant leurs corps qui disparaissent comme dévorés par les machines. Le fantastique semble prendre totalement le dessus à l'image ; les deux hommes ressemblent à des fantômes translucides qui « se fondent dans la nuit » alentour.¹²¹⁸

Pourtant, au son, on saisit de façon intermittente un bout de conversation banale sur l'emploi du temps et les problèmes de rendez-vous de chacun avec les astres qu'ils désirent aller observer dans les prochaines soirées.

L'installation des télescopes est achevée. Des mains, dont certaines sont gantées de blanc, finissent de les revisser soigneusement. La minutieuse gestuelle fait penser à celle d'un chirurgien. Le port de « gants blancs » est-il requis pour réaliser

¹²¹⁸ Un éclairage astral expliciterait-il la viridité saisissante d'instabilité des plans précédents ? La disparition des corps des deux protagonistes serait-elle le résultat d'une « nuit lunaire [plus que] pénétrante » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 89. À propos de *L'Acropole* de Delvaux) devenu « dévorante » autant de corps que d'étrangeté ? La bichromie verte préfigure cet aspect fantasque. D'autant que « pendant la première décennie de la couleur au cinéma, le vert (...) avait la réputation d'être difficilement éclairé, de "manger la lumière". » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 110.) De façon plus générale, « la couleur verte a toujours inquiété. (...) Couleur chimiquement instable, elle est devenue le signe de ce qui pouvait se montrer inquiétant. » (Ibid., p. 132.) Elle a été « une couleur fétiche de la science-fiction » (Ibid., p. 132.) notamment pour qualifier les « hommes venus d'ailleurs » comme dans *Invaders from Mars* (*Les Envahisseurs de la planète Mars* de William Cameron Menzies, 1953). L'instabilité matérielle persiste dans la symbolique de la couleur verte qui fait également référence à la destinée. Nous verrons que, dans le film de Pellet, l'ailleurs et l'ici se brouillent d'une couleur qui symboliserait les influences plus qu'« hasardeuses » et permissives des astres. (Voir à ce sujet : Michel PASTOUREAU, « Entrée : Vert » *Dictionnaire des couleurs de notre temps*, op. cit., pp. 177-178. Et : *Id.*, *Vert : Histoire d'une couleur*, Paris, Le Seuil, 2013.)

l'« opération » exploratoire de la Voie lactée ? Un plan de lune, vu d'une lunette, apparaît pour en témoigner. Ses contours sont flottants comme si l'astre était plongé dans l'eau. Un zoom sur ses cratères donne l'impression d'une expansion, comme à l'origine de la forme incertaine de la planète...

Nous revenons sur les deux protagonistes fouillant une caisse. La nuit englobant autant leurs corps que l'espace, le plan se présente comme une pure surface noire où se profilent au loin uniquement des cimes de résineux. Un « personnage » se dirige vers les bords du cadre mais, avant même qu'il sorte du champ, son anatomie est comme « absorbée » par le noir enténébrant.¹²¹⁹ L'imaginaire de la forêt des contes « hante » l'esprit du spectateur.¹²²⁰

Le souffle du vent cède à nouveau la place à la voix off qui mentionne les solutions trouvées pour localiser une « étoile peu lumineuse au premier coup d'œil », expliquant que : « Pour se repérer, on va essayer de localiser les éléments qui sont bien visibles autour d'elle. Une fois que l'on a tracé mentalement les points qui couvrent cette zone, on va viser au milieu. Et là on a un peu plus de chances de viser juste. »

À la fin de ce docte exposé, un plan totalement noir survient comme pour en « illustrer » les propos. La cinéaste aurait-elle visé non pas « juste », mais « faux » ? Après quelques longues secondes d'attente dans l'incertitude, un rond lumineux défile traversant le cadre du bas vers le haut et de droite à gauche. Le mouvement saccadé de cette nouvelle planète et sa forme au cercle ondulant suggèrent là encore une atmosphère « ralentissant » son parcours et zébrant sa surface de rayures irrégulières.

Un homme se penche dans le viseur d'un télescope. Il ajuste son point de *vue* : les astres du plan précédent étaient flous. Puis il précise à voix haute qu'il est en train de changer le pas de vis de son optique. Nous comprenons qu'il fait des tests de réglage avec ses confrères. D'autres discussions hachées se font entendre, à demi audibles.

¹²¹⁹ Le protagoniste retrouve alors le spectateur qui, dans la salle de cinéma, est « *fondue dans l'obscurité, dans le noir. Son corps en fait partie.* » (Charles TESSON, « *La mauvaise rencontre. Akira Kurosawa, Rêves* » in, *La couleur en cinéma, op. cit.*, p. 21.)

¹²²⁰ Charles Tesson qualifie la forêt de *Rashômon* (1950) d'Akira Kurosawa de « *point nodal où tous les récits convergent.* » (*Ibid.*) Dans le film de Caroline Pellet, la forêt est lointaine, mais on pourrait la percevoir comme un rappel du hors-champ archétypal, de « ce point nodal » des contes et légendes qui peuplent notre imaginaire.

La voix de la cinéaste résonne. Elle veut savoir ce qu'est un pas de vis. Un des astronomes le lui explique. Il se demande s'il serait possible de relier le télescope à la caméra en changeant justement le pas de vis, car il en a plusieurs pour son télescope... L'essai se fait apparemment sans succès.

Un autre homme regarde dans le télescope. En contrechamp des étoiles fixes tremblent sur elles-mêmes. Le souffle du vent suggère leur dislocation imminente...

Retour sur un télescope. La voix off devise sur les problèmes de perception des couleurs des astres :

Il y a un autre aspect qui est intéressant également. C'est le manque de couleur. (...) à part pour la planète Mars et quelques étoiles colorées (...), c'est très très dur de voir les couleurs. Une partie de l'œil - les cônes - (...) est très peu sensible à l'intensité lumineuse. Alors que les bâtonnets vont être sensibles à des lumières faibles (...) pratiquement que dans la gamme des verts. Pour le reste on va voir quelque chose d'uniformément gris.

Les voix estompées par le vent deviennent aussi ténues que sont difficilement perceptibles les couleurs des astres et les corps des astronomes. Les images présentent l'anatomie fragmentée de ces hommes, le visage la plupart du temps hors-champ. Dominant également dans le film des gros plans de mains modifiant le réglage des télescopes.

Une autre image de galaxie apparaît pendant qu'un homme participe à une discussion qui tourne autour d'une « planète intérieure », à la terminologie énigmatique. La conversation devient confuse.

Les réglages se poursuivent. La voix off « informative » revient pour parler des astronomes du siècle dernier

(...) qui dessinaient exactement ce qu'ils voyaient sans photos pour comparer. (...) Les nébuleuses (...) n'avaient pas de numéros comme aujourd'hui. On leur donnait parfois le nom de l'observateur qui les avait dessinées. Parfois quand on voit la forme au regard du dessin on a vraiment du mal à la reconnaître.

L'habillement des « personnages » paraît de plus en plus surprenant. À la fin du film, l'homme aux gants a relevé la capuche de son k-way. Sa tenue blanche fait penser

au scaphandre d'un astronaute. À cela s'ajoutent ses mouvements lents évoquant des « *effets d'amortis* »¹²²¹ lunaires.¹²²²

Un avant-dernier plan panoramique survient : la caméra balayant de gauche à droite l'espace présente deux astronomes de plain-pied discutant au loin, puis un autre regardant dans un télescope, ponctué de zones totalement noires qui se terminent elles aussi par un noir « infini ».

Une image finale de Saturne, dont on reconnaît les anneaux, semble résister à l'atmosphère qui l'éloigne « malgré elle » du cadre de l'image. La planète fait penser à un cerf-volant en lutte avec les caprices d'un vent contraire qui aurait emporté nos explorateurs d'étoiles bien loin de notre monde sublunaire.

- Silex

La première séquence de *Silex* expose des pierres taillées disposées sur une étagère. Le point de vue en contre-jour leur a fait perdre tout relief.

Se succèdent de très gros plans de silex, aux formes et aux couleurs précises, observés sous toutes leurs faces par les mains exploratrices d'un archéologue. En bougeant, les différentes facettes accrochent la lumière qui crée des zones d'ombres variables sur la pierre et en modifie donc l'aspect.

La pierre est maintenant posée sur un bureau. Se devine au loin une main floue qui maintient fixement une feuille de papier tandis qu'une autre, au premier plan, en gomme la surface. Un plan de face confirme nos déductions. L'homme effectue le dessin du silex. Une voix explique les procédés de report de l'objet sur un support bidimensionnel.

Le travail exécuté est d'autant plus troublant que les mains de l'homme ainsi que le silex se reflètent dans la surface brillante du bureau. En outre, la feuille de papier posée « traditionnellement » à l'horizontale est disposée à ce moment-là de façon

¹²²¹ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » *in*, *ibid.*, p. 172.

¹²²² Ces astronomes devenus astronautes auraient-ils fait escale dans un autre univers ? Le vêtement des protagonistes aurait-il été « *blanchi (...) avec du clair de lune* » ? (Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, *op. cit.*, p. 78.) Ainsi parés de l'éclat de vertus apotropaïques les astronomes pourraient-ils atteindre cet autre univers qui serait autant extra-terrestre que supra-magique ?

verticale devant la pierre comme dans un plan de coupe archéologique. L'homme utilise en fait sa feuille de papier de cette façon pour reporter le contour de la pierre.

Une voix off redouble l'incertitude de l'image. L'homme annonce qu'il s'est trompé et qu'il doit recommencer. Il observe la pierre à la lumière rasante d'une lampe et en crayonne curieusement certaines tranches avec son crayon... Il cille des yeux, comme perplexe face à son travail. Le spectateur essaie, lui aussi, de comprendre ses gestes et de mieux concevoir sa démarche...

Nous voyons alors le dessin du silex dont les hachures semblent ne pas correspondre à celles de l'objet qui est superposé sur le dessin puis décalé comme témoin de son travail... La voix explique que l'intensité des traits du dessin renvoie surtout à un « ordre technologique » de la taille. La graphie, plus que rendre compte de la surface de l'objet, doit renseigner sur sa généalogie.

Un long travelling s'effectue sur une surface écru aux aspérités floquées. Est-ce le plafond de l'espace de travail ou un de ses murs ? Le mouvement de la caméra se poursuit pour arriver sur une bâche à même le sol de la pièce. Cette bâche est couverte d'une multitude d'éclats de silex. Les morceaux laissés au rebut évoquent, là encore, les vestiges d'un Big-Bang miniature.

La bâche de couleur beige vient, elle aussi, « entacher » de doutes la perception du spectateur. Celui-ci a l'impression que les cailloux ont déteint sur le sol (comme les techniques archéologiques démodées ont été rejetées hors du plan de travail). La voix off disserte sur les normes passées au regard des nouvelles.

Une main retourne les éclats puis les repose, cherchant dans le tas une pierre qui pourrait être intéressante, mais sans la conviction ni les précautions manifestées pour la pièce dessinée du début.

Un gros plan présente une planche de dessins datant du XIX^{ème} siècle. Quatre pierres percées en leur milieu sont intitulées : *Pierres en forme de marteaux* et légendées : « Sur les prétendues pierres de foudre ».

Le dessin de surface s'oppose diamétralement à celui en relief du début du film ; tout comme le plan suivant, qui présente des fragments de silex soigneusement rangés dans des sachets transparents et étiquetés, fait écho de façon asymétrique au plan des « décombres » sur la bâche.

Pourtant le doute s'installe à nouveau, car le plan est flou et se termine par des éléments, là encore, comme abandonnés. Les éléments ne sont plus sélectionnés ni étiquetés dans des sachets aussi « bien normés » que leur contenant. De petits éléments évoquant des douilles renvoient à une scène de crime et non à des vestiges archéologiques (d'autant qu'ils sont présents aux côtés de pointes de flèches...). Le panoramique de la caméra se termine sur le globe de la lampe comme dissimulant (et non pas éclairant) l'inavouable...

Un autre homme *taille* un silex et *détaille* les gestes exécutés pour obtenir les éclats souhaités afin de reproduire un objet, suivant les normes en vigueur. Ce deuxième archéologue ajoute que ce travail « pour des esprits chagrins ou dubitatifs » n'est « pas crédible ». Il précise que la taille ne vient pas « naturellement ».

La démarche de l'archéologue serait-elle aussi « fantaisiste » que ce que suggèrent les dessins de silex d'autrefois ? L'étrange forme de la masse utilisée le laisse penser... Celle-ci, ramassée sur lui-même, est entaillée sur son devant arrondi de traits qui évoquent des ornements décoratifs et non une fonction particulière.

Un panoramique très lent présente des aquarelles de silex. Comme l'avait énoncé la voix d'un des protagonistes, elles semblent plus « identiques » aux pierres réelles que les diverses reproductions aperçues au long du film.

Pour terminer, les deux collègues sont réunis autour d'une table où sont disposés des bifaces. Le plan est pris de plus loin que les précédents ; le duo échange des propos lointains. Un fondu au noir clôt à nouveau le film et nous éloigne définitivement des préoccupations des protagonistes...

- *Imagos*

Un homme vu de dos avance dans un paysage escarpé. La caméra le suit de très près ; nous avons l'impression d'être à sa place sans néanmoins voir ce qu'il perçoit. Le point de vue subjectif permet d'insister sur le fait que l'ascension n'est pas évidente. Le protagoniste fend avec son corps les broussailles environnantes ; les branchages retombent sur la caméra.

Un plan d'herbes touffues succède à ce cheminement et semble en être le but. Hors-champ le protagoniste discute avec une autre personne. Il parle de la nouvelle punaise « qui a envahi la France » et qu'il a pu observer pour la première fois et mentionne un article qu'il a écrit sur le sujet dans une revue intitulée « Terre Vive ». À ce moment-là, justement, la terre bouge. L'herbe est arrachée à la main par le personnage qui se devine à la fin de cette action. Se découvre alors, en partie, une chaussure d'homme dont la taille gigantesque atteste de l'extrême grossissement du plan.

Un plan large sur un espace presque abstrait permet de changer de lieu. L'homme a entre ses mains un tamis. Des plans serrés du tamis et de sa tête regardant à l'intérieur alternent. Au loin, s'étend une terre ocre pauvre et aride, à la végétation rare. L'homme aurait-il déjà fini de désherber ? Un plan très large le montre à genoux, tel un chercheur d'or.¹²²³

Un autre plan de minuscules points beiges fait perdre, à nouveau, toute notion d'échelle. Le relief accidenté a la couleur et la consistance de la sciure de bois. Ce « terrain » abstrait « tremble » légèrement évoquant une couverture qui se déplace et qui laisse deviner un coin blanc. Des fourmis apparaissent. L'univers du macroscopique (avant de basculer dans la seconde partie du film dans celui du microscopique) s'installe. La « surface » bouge à nouveau, nous comprenons qu'il s'agit du contenu du tamis que l'homme secoue. L'ombre de la partie haute de son visage traverse ce « terrain » d'étude, telle celle d'un monstre géant et menaçant.

¹²²³ Le terrain a-t-il déjà été entièrement « passé » au tamis ?

Un autre léger mouvement du tamis évoque les prémisses d'un séisme. Puis le plan devient totalement flou tandis que la caméra s'écarte du tamis pour en présenter le rebord. Des gestes plus rapides témoignent du tamisage qu'effectue l'homme.

Les images « passent » elles aussi du net au flou. Nous abandonnons le point de vue des fourmis pour revenir un instant à celui du chercheur d'insectes. Puis, la caméra retourne sur le tamis rempli de feuilles mortes. Une main les écarte pour laisser apparaître des insectes. Un « tube blanc », qui doit avoir la taille d'une paille aspire une punaise. Un plan *cut* noir « clôture » la prise.

L'homme, à nouveau de dos, est en train de « faucher » de longues graminées sauvages. La « faux » qu'il utilise est en réalité un grand filet en forme d'épuisette. Des gros plans sur l'homme ramenant son « butin » se succèdent. Il explique la « technique du fauchage » est le seul procédé « pour attraper des bêtes que l'on ne voit jamais ». Cette technique est, selon lui, meilleure que celle dite « à vue, en regardant les plantes » dont en toute logique la « récolte » est plus maigre.

L'image expose alors le contenu du filet que l'homme est en train de vider. Nous percevons sur le tissu blanc des bourgeons, des pistils de fleurs sectionnées et des particules de terre que l'homme rejette de la main. Il ne reste que des insectes circulant sur l'étoffe.

Le fragment d'un tronc d'arbre couvert de lierre introduit le début d'une nouvelle séquence visant à présenter un dernier procédé de capture d'insectes. L'homme tape sur l'écorce du végétal avec un piquet (un bâton de marche). Une toile tendue est là pour recueillir ce qui en tombe. À la fin, l'homme aspire à nouveau les insectes avec le même tube blanc vu précédemment.

Arrivé dans son antre, l'homme dispose trois bocaux sur une table, allume son microscope et commence à « préparer » l'insecte qu'il prévoit d'observer.

S'ensuit un long panoramique de ce qui se confirmera être l'intérieur d'un tiroir rempli d'une infinité d'épingles plantées de façon irrégulière. La main de l'homme se saisit de l'une d'entre elles. Le mouvement de caméra se poursuit sur la fenêtre du bureau où les rideaux ouverts sont ornés de coccinelles souriantes. Un voilage est tiré, laissant toutefois pénétrer la lumière dans la pièce.

La voix de l'homme expose les problèmes des « dermestes », cet autre type d'insectes nécrophages qui dévorent, notamment, les dépouilles de leurs congénères. « Il faut surtout badigeonner au printemps quand les bêtes sortent. » précise-t-il. Le type de badigeon n'est pas explicité, mais fait écho à une brève image précédente de l'homme un pinceau en main.

Un gros plan de ses yeux en train de se caler sur son microscope suggère l'imminence d'une découverte. Le plan sur la fenêtre connote néanmoins le processus de façon particulière. La lumière diaphane qui traverse le voilage annonce une « apparition » imminente tout en rappelant la propagation de la lumière dans une cathédrale. Le motif des coccinelles sur les rideaux ouverts pourrait presque faire penser à un singulier vitrail. L'impression de « vision », porteuse elle aussi d'une équivoque religieuse, contraste avec la nature scientifique du travail de l'homme.

Un très gros plan de ce que l'homme a dans le viseur de son microscope « connote » encore plus la dimension religieuse du processus. L'éclairage du plan est presque « irradiant ». En son centre, à côté de l'insecte se trouve une goutte d'eau qui fait d'abord penser à une espèce de larve ou d'œuf translucide que l'homme touche délicatement à l'aide de l'épingle prise dans le tiroir de son bureau. Sa main attrape ensuite une aiguille et se prépare à transpercer la goutte d'eau, évoquant, plus encore, un organisme inconnu.

L'insecte est disposé dans un liquide. Cette « deuxième mise à mort » évoquant quelques rites d'embaumement nous est « épargnée » en plan serré pour être montrée sous un angle plus large. L'homme assis devant son télescope poursuit, imperturbable, son « grand œuvre » de dissection.

Un très gros plan expose à nouveau la lamelle où a été disposé le coléoptère. À l'aide d'une pince à épiler, il fait ressortir les antennes qui étaient, jusque-là, recourbées sur la tête de l'insecte. Le « fond du plan » présente une surface irrégulière dont la surbrillance et la couleur vert amande évoquent une matière factice qui suscite un vague sentiment de répulsion.

Cela n'empêche pas les gestes de l'homme de poursuivre « la mise en beauté » de son insecte. Il sépare les différentes pattes, elles aussi toutes recroquevillées, puis applique avec un fin pinceau une couche de vernis lustrant et protecteur. Il termine son

travail de « momification » en coupant l'extrémité d'une fibre rebelle qui dépasse encore du corps.

L'homme se lève pour aller ouvrir un placard. On perçoit accroché au mur des photographies d'insectes extrêmement grossis. Ces reproductions ont une forme curieusement circulaire. Soulignées d'un liseré doré, elles font penser à des assiettes de collection.

La voix de l'entomologiste devise sur les « collectionneurs » qui « veulent des bêtes impeccables, ils les trempent dedans et les couleurs ressortent. » Ce « dedans » fait penser là encore au vernis qui vient à nouveau d'être passé au pinceau à l'image ; vernis qui suggère un usage artistique (telle la réalisation d'une huile sur toile.)

L'art religieux ou plutôt la question de sa conservation et de sa restauration et l'entomologie se rejoindraient-ils par l'*art* du vernis ? En peinture :

La qualité du vernis et le moment auquel il convient de vernir un tableau exigent la plus grande sollicitude de la part du peintre soucieux de la durée de ses ouvrages. Pour vernir un tableau, on doit attendre que les couleurs soient d'une siccité parfaite. Cependant on cite quelques exemples de tableaux vernis – encore frais, à peine achevés – à l'aide d'une couche de liquide versée sur la toile, posée horizontalement, et dont la conservation n'a jamais rien laisser à désirer. Mais ce mode de vernissage est fort dangereux.¹²²⁴

L'entomologiste vernit son insecte « encore frais ». Ce choix, à chaud, pourrait-on dire, est « dangereux ».¹²²⁵ Il marquerait ainsi l'ambiguïté de la pratique de l'entomologiste comme « restaurateur » et « conservateur » autant que « créateur » d'une *forme* d'animal aux *carnations* particulières qui doivent « ressortir » par delà l'éternité de la mort.¹²²⁶

L'*art* de l'entomologiste consiste autant à « mettre à mort » qu'à *conserver* par-delà la mort. Les rites d'embaumement et de momification auxquels sa pratique fait penser attestent d'un rituel religieux qui plus que destiné à l'animal lui-même, est dédié

¹²²⁴ Jules ADELIN, « Entrée : Vernis » in, *Lexique des termes d'art, op. cit.*, p. 410.

¹²²⁵ On pourrait presque parler non pas de vernis, mais de glacis. Le parallèle, certes téméraire, a le mérite de renforcer notre rapprochement pictural avec la pratique de l'entomologiste, car : « *peindre par glacis* [consiste à] *poser des tons très transparents qui atténuent la valeur des tons précédemment posés, ou leur donnent de l'éclat.* » (Id., « Entrée : Glacis », *ibid.*, p. 221.) *Peindre par glacis* revient donc à superposer des couches *translucides* (et non pas forcément transparentes), ce qui est aussi le cas de certains vernis qui peuvent être quelque peu teintés.

¹²²⁶ Le spectre du fantôme fait, là encore, écho au spectre optique...

aux collectionneurs et à tout observateur au sens large. L'homme « crée » un tableau de l'insecte.¹²²⁷

Il referme le placard et présente, sur une table, une boîte pour insectes au couvercle vitré. La boîte entomologique, bien que tridimensionnelle, évoque le cadre d'une toile renforçant l'analogie picturale. Ce « devenir » final de la collecte des insectes impose un cadre, une structure. L'idée de limites, de « barrières protectrices » est fondamentale.

Le protagoniste la contemple et précise le problème de la persistance des couleurs des insectes évoquées jusqu'ici. « Les couleurs, quand vous les tuez... L'éclat diminue. », ce qu'un autre plan noir *cut* souligne radicalement.

L'image revient par un fondu sur un long panoramique en très gros plan des insectes de la boîte vitrée. Elle bascule dans le flou au moment où la caméra arrive sur l'insecte puis redevient nette avant d'arriver au suivant. La caméra semble sauter de l'un

¹²²⁷ 1) Par delà cette impression, l'homme doit faire des choix relatifs qui font penser à ceux des restaurateurs de tableaux. Ces derniers sont amenés à faire des actes qui peuvent être de surface sans traitement de fond, mais destinés à rendre « plus jolie » la peinture. Ils usent parfois de procédés très invasifs où le « remaniement » est qualifié d'interventionniste. (Les restaurateurs utilisent les termes éloquents d'« enjolivage », de « bichonnage » et même de « relooking ».) Aucun geste ne peut être neutre même s'il se veut le plus discret possible, le parti-pris est toujours présent dans un jeu de montré-caché plus ou moins exhibitionniste. L'argument de sauvegarde du patrimoine artistique, plus que « bien pensant » est souvent revendiqué. Néanmoins, en dehors d'une visée morale, affirmer que c'est comme cela que cela doit être signifie que c'est comme cela qu'un être humain a choisi que cela soit, même s'il ne l'énonce pas.

2) De façon plus générale, Pastoureau note que « *Sur les monuments, les œuvres d'art, les objets et les images que les siècles passés nous ont transmis, nous voyons en effet les couleurs non pas dans leur état d'origine, mais telles que le temps les a faites. L'écart est parfois considérable. Or ce travail du temps, qu'il soit dû à l'évolution chimique des matières colorantes ou bien à l'action des hommes qui, au fil des siècles, ont peint et repeint, modifié, nettoyé, verni ou supprimé telle ou telle couche de couleur posée par les générations précédentes, est en lui-même un document d'histoire. Dès lors que faire ? Faut-il avec des moyens techniques très sophistiqués, "restaurer" les couleurs, tenter de les remettre dans leur état d'origine ? Il y a là un positivisme qui me paraît à la fois dangereux et contraire aux missions de l'historien : le travail du temps fait partie intégrante de sa recherche ; pourquoi le renier, l'effacer, le détruire ? En outre, les grands peintres savent très bien que leurs pigments vont évoluer, que leurs couleurs vont se transformer (...) La réalité historique n'est pas seulement ce qu'elle a été dans son état d'origine, c'est aussi ce que le temps leur a fait. Mais jusqu'où peut-on laisser le temps faire son œuvre ?* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 117.) L'historien illustre son propos par cet exemple : « *La torche, la lampe à huile, la chandelle, le cierge, la bougie produisent une lumière qui n'est pas celle du courant électrique. C'est une évidence. Et pourtant quel historien, quel visiteur de musée ou d'exposition, quel amateur d'art ancien en tient compte ? Aucun. Or l'oublier conduit parfois à des absurdités [telle] la récente restauration des voûtes de la chapelle Sixtine et les efforts (...) fournis pour "retrouver la fraîcheur et la pureté originelles des couleurs posées par Michel-Ange". Un tel exercice stimule certes la curiosité (...), mais il devient parfaitement vain et anachronique si l'on éclaire à la lumière électrique (...).* » (Ibid.)

à l'autre. Pris de très près, les corps semblent autant transpercés par les longues épingles comme « prêtes à l'emploi », vues dans le tiroir du bureau, que par le cadrage sectionnant et la mise au point vacillante. Cette dernière fait écho aux propos de l'homme sur la persistance des couleurs après la mort des animaux.¹²²⁸

On entend la voix de l'homme qui parle de sa collection. « Moi j'ai des insectes ici qui ont facilement deux cents ans. J'ai des vieilles collections. (...) J'ai des bêtes australiennes. Elles sont vieilles... Il suffit de regarder les dates...1882, celles-là... Congo français (...) collection Cordier, mais il n'y a pas de date, c'est pas bien ça. ». Le plan flou « baveux » décadré de la boîte aux insectes s'« éternise » quelques instants dans le silence de l'homme perdu dans ses propres réflexions.

Un long mouvement serré de caméra débute par le buste de l'homme vêtu d'un t-shirt « illustré », lui aussi, d'insectes, puis se poursuit avec la boîte entomologique qui se trouve entre ses mains, pour se terminer par l'« ascension » de la bibliothèque située dans le fond de la pièce.

L'homme reprend la parole pour apporter des précisions à ses dernières remarques : « Car une bête pour être valable... elle doit comporter le lieu, la date (...) et le nom de celui qui l'a prise, le collecteur. »

¹²²⁸ L'image floue suggère que les chromatismes s'échappent des corps pour s'éteindre à l'image et s'« évaporer » à jamais.

B) ANALYSE PLASTIQUE DES TROIS FILMS

- Oblique

Dans *Oblique*, l'étrange chromatisme des images présentant les astronomes est la conséquence directe de l'utilisation du *night shot*. La prise de vue en basse lumière s'impose à la cinéaste afin de ne pas gêner les scientifiques. L'observation des astres n'est possible que dans la nuit complète : toute pollution lumineuse saturerait l'œil. Ce sont les étoiles, en brillant, qui doivent rendre possible leur propre perception.¹²²⁹

Le procédé du *night shot* permet de capter la lumière infra-rouge qui est invisible à l'œil nu. Conçu à l'origine pour des caméras de surveillance, ce procédé est devenu accessible à tout un chacun. Dans *Oblique*, la visée première de « contrôle » se perd dans l'élaboration d'une matière qui émane de l'image et devient non pas un appauvrissement technique, mais l'enjeu plastique du film. Cette vision *nyctalope*¹²³⁰ interroge directement les techniques de fabrication des images¹²³¹, tout en renvoyant à la perception de nuit de l'œil humain en général et à celle des astronomes en particulier. La posture devient critique autant qu'esthétique. Nicole Brenez le rappelle : « *Mais toute technique, tout objet, toute institution, toute logique peut être détournée, subvertie et retournée contre ses propres déterminations.* »¹²³²

Un second type d'images dans le film est présent à titre de référence : il s'agit de plans d'astres « récupérés » sur internet et qui évoquent, à rebours, les pratiques des astronomes confrontés à une perception limitée. En effet, les astronomes se

¹²²⁹ Le film suggère, nous l'avons dit, un éclairage lunaire. Pour mémoire : « *l'éclairement lunaire terrestre est dû à la réflexion du rayonnement solaire sur la surface lunaire.* » (Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 88.) Il ne s'agit toutefois nullement ici d'une technique de *nuit américaine*. - Procédé consistant en une « *transposition d'effet solaire en lunaire.* » - (*Ibid.*, p. 102.)

¹²³⁰ Nyctalope : « *Qui voit dans l'obscurité.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Nyctalope » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/nyctalope>>)

¹²³¹ Nicole Brenez fait ainsi la terrible généalogie d'un média qui n'est autre qu'« *une entreprise de contrôle et de rentabilisation des corps, qui commence avec la Chronophotographie, passe par le cinéma et se prolonge de nos jours avec la production la plus massive d'image qu'ait jamais connue l'humanité, c'est-à-dire avec la prolifération des caméras de surveillance.* » (Nicole BRENEZ, *Cinémas d'avant-garde*, op. cit., p. 9.) La théoricienne note en particulier de façon éclairante qu'« *Aux États-Unis les recherches d'Edward Muybridge s'inscrivent dans le contexte de la taylorisation du travail ; en France, celles d'Étienne Jules Marey dans le contexte de la "rationalisation" du mouvement animal.* » (*Ibid.*, p. 8.)

¹²³² *Ibid.*, p. 9.

documentent avec des photographies génériques, ce qui permet d'éduquer l'œil et de mieux discerner les détails des astres. Ces « modèles photographiques » fonctionnent comme des catalyseurs perceptifs, à l'inverse de la dialectique original/reproduction classique. La photographie permet l'interprétation par le système cognitif des signaux lumineux perçus par l'œil, comblant ainsi les lacunes figuratives du télescope pour y superposer, y « créer », une image mentale plus précise. Le cerveau interprète ce qu'il voit et le modifie. Une représentation mentale remplace une perception défaillante.

Dans l'art c'est à partir d'un modèle que s'effectue une reproduction, ici, la reproduction (photographique) permet de percevoir ce qui va être interprété comme un original (telle la vue d'une galaxie au travers du télescope). Cette mise en cause du modèle original/reproduction classique n'a pas pour but sa seule inversion, mais plutôt son invalidation, par une circulation continue (de l'original à la reproduction qui interroge l'original pour de nouveau aller vers la reproduction, etc.), ce qui rend les deux notions inenvisageables l'une sans l'autre. La reproduction ici est aussi « pré-production » ; une indication, un doigt pointé, elle est à la fois résultat et déclencheur. Elle ne se retrouve pas dans une démarche « essentialisante », figée, mais comme élément d'une dynamique, toujours en reformation.

Connaître ce qu'on s'attend à discerner permet de le percevoir et de dépasser les limites d'une perception mise en difficulté. On peut parler d'« expérience améliorée ».

Cette position d'observateur des astronomes est, pour la cinéaste, paradigmatique d'une façon d'envisager notre perception. Le film peut fonctionner comme modèle. Cependant la démarche est inversée. En effet, ici « le document figuratif » est remis en cause dans les deux types d'images (que sont les prises de vues personnelles de la cinéaste et les images en mouvement récupérées sur internet). Le traitement plastique du film est basé sur ce paradoxe : la cinéaste témoigne de la vision scotopique des astronomes, mais bien loin d'en faire une apologie, elle en souligne aussi les limites normatives.

De même que l'astronome se documente avec des photographies pour appréhender le ciel étoilé, le cinéma est lui aussi une suite d'images photographiques. Comment regardons-nous un film ? Comment réagissons-nous face à celui-ci en particulier (sachant qu'au niveau cognitif : on ne voit que ce qu'on connaît) ?

Le chromatisme informe du film apparaît comme perception de la trame de l'image ou plutôt d'une vision moins tramée par des normes figuratives. L'aspect de ces images est à reconsidérer à l'aune de notre propre perception. Les formes incertaines qui se conjuguent avec un traitement bichrome ne sont certes pas un équivalent direct de la perception de l'œil humain quand il se trouve dans un lieu faiblement éclairé, mais le suggèrent. Elles font ainsi directement une critique des normes figuratives au cinéma : un « modèle photographique », fait pour « informer » et donc documenter notre représentation du monde, se dissout.

C'est aussi pour cela que le second type d'images, composées de plans d'astres « récupérés » sur internet, tremble légèrement. Ces plans fixes présentent le ciel étoilé vu au télescope à travers un zoom, permettant de percevoir comme proche quelque chose de très éloigné, induisant une image qui perd ses formes et ses couleurs.

Par delà cette évidence, les images des astres, plus que leurs formes, sont instables. « Pourquoi les images du cosmos prises au zoom tremblent-elles ? » revient à se demander pourquoi toutes les autres images ne « tremblent » pas. Les caméras en général, tout comme les télescopes qui créent les images des planètes qui circulent sur internet, sont munis d'un dispositif qui compense l'inévitable tremblement des vibrations de l'atmosphère.

Or laisser apparent ce tremblement, à travers ce remploi *corrigé* revient à réaffirmer que la vision provient d'un organe (et renvoie donc au corps). La saccade de l'image dans son entièreté, et non plus uniquement dans la perception de ses figures, rappelle le hors-champ de la prise de vue. L'image atteste de ce monde qui nous entoure à *travers* ce corps. En proposant une vision doublement « nébuleuse » du Cosmos, *Oblique* fait directement écho au titre du film de Paolo Gioli *Quando l'occhio trema*.¹²³³

Un parallèle s'établit de façon instinctive entre les panoramiques sur les astronomes préparant leurs télescopes et le « passage » des astres. Le « bruit » de l'image est ainsi manifeste dans les deux cas accentuant une parenté entre les deux catégories de plans. Les rapports au proche et au lointain indiquent une perception

¹²³³ Précédemment cité à propos du film d'Emmanuel Lefrant.

incertaine interrogeant directement les habitudes du regard bien au-delà de la zone de netteté optique.

Le « mode » de vision est lié aux convenances d'une époque. Les normes actuelles seront certainement invalidées un jour. C'est aussi le cas des techniques narratives au cinéma. Dans le film, la perception « normée » du cinématographe est mise en relation avec les « techniques », tout aussi codées, de perception des astres par les astronomes. Caroline Pellet tente de rendre compte des processus *d'imagination* narrative en l'absence de références « visuelles » stables dont les origines sont plus de l'ordre de l'hypothèse que d'une perception concrète.

L'astronome adopte une démarche très spéculative. Les propos rapportés de la voix off le mentionnent lorsqu'elle explique que les astronomes se repèrent de façon déductive avec les éléments entourant un astre peu lumineux. À partir de ces points de « départ », ils créent des lignes dont l'interaction permettra de donner l'emplacement où se situe l'étoile, d'en localiser ainsi la présence « en creux ». C'est ce fameux regard *oblique* visant « à côté » de l'objet, prenant ainsi en compte le fait que la vision scotopique n'est pas une perception frontale, mais latérale puisque sollicitant les bâtonnets qui sont situés à la périphérie de la rétine. Ces « *conditions de la vision dans l'obscurité où les couleurs ne sont pas discernables* »¹²³⁴ donnent ainsi une perception achromatique.

Le spectateur en fait l'expérience face à ces images brumeuses. Le traitement des chromatismes¹²³⁵ renvoie à une recherche proche de celle des astronomes face à l'exploration des étoiles. Le film propose de transmettre une perception elle aussi collatérale, distancée et donc différée.

Les gros plans sur les protagonistes accentuent cette idée. Ils soulignent leur déambulation, leurs gestes circonspects. Presque aveugles, les astronomes s'aident du toucher pour se mouvoir.

La perception fragmentée s'oppose à une représentation figée par le désir chimérique de capter la totalité d'un processus. À l'inverse d'une visée totalisante, a

¹²³⁴ Cf. COLLECTIF, « Entrée : Scotopique » in, *Dictionnaire de l'Académie de Médecine, op. cit.* [En ligne], URL : [En ligne], URL : <<http://dictionnaire.academie-medecine.fr/?q=scotopique>>

¹²³⁵ Évoquant lointainement certaines toiles de Vuillard où se confondent corps et papiers peints muraux laissant à l'observateur le soin de chercher à délimiter figure et objet...

fortiori totalitaire, le travail du fragment renforce la perception nocturne imprécise de l'être humain.

Le traitement « pointilliste » des images permet de relier « en pointillé » le processus de création d'images cinématographiques et d'images scientifiques. Les outils pour élaborer ces images en mouvement se font « admirer ». Ceux des scientifiques font écho à ceux qu'utilise la cinéaste.

La *pesanteur* d'une hiérarchie figurative, droite, hiératique, prend donc tout son sens comme parangon narratif attendu. À l'inverse, le film présente une durée qui s'étire, se décompose.¹²³⁶ Certains plans des astronomes, hors contexte, pourraient évoquer un film apocalyptique. On a l'impression par moments que ces hommes sont eux-mêmes en lévitation, déjà « sur la lune » (premier des astres à apparaître d'ailleurs dans le film) : ils deviennent personnages de nos propres histoires, conditionnant avant elles les images vues.

La voix off parlant d'un astre lointain énonce qu'il faut « en deviner les contours » à l'image des déductions que nous élaborons pendant toute la durée du film. Le *relief* des mots énoncés en français, mais avec l'accent italien, atteste du corps qui a tenu ces propos. L'organe énonciateur « est rendu visible » par la tessiture expressive de la voix off. Son timbre particulier, bien qu'actant des mécanismes de l'œil dans la pénombre, témoigne aussi d'un flottement auditif. La « condensation » entre forme sémantique et partie du corps à l'origine de l'énoncé du mot (qui permet d'émettre des sons de la glotte à la cage thoracique¹²³⁷) exprime en cela ce que la figuration « sans

¹²³⁶ Les astres observés attestent d'une distorsion conventionnelle de notre temps linéaire. Les étoiles contemplées dans l'oculaire du télescope sont peut-être déjà mortes au moment même de leurs découvertes. La vision des astres présente forcément une réminiscence du passé à cause des distances géographiques, temporelles et spatiales qui nous en séparent (distances calculées en *années-lumière* : ce « chemin parcouru par la lumière dans le vide en une année, soit 9,46. 1015 mètres » - cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Année » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/annee>> -) À une moindre échelle, notre perception du soleil, notre plus proche étoile, est décalée - et donc périmée - de quelque huit minutes, temps mis par ses rayons lumineux pour atteindre la Terre. Les étoiles, comme les images en mouvement d'un film, se réfléchissent dans le présent et renvoient à un passé inaccessible déformé tant donc de façon spatiale par notre regard et nos outils qui le relaient que de façon temporelle. Pour ceux d'entre-nous qui ne sont ni astrophysiciens ni obnubilés par un récit cinématographique) ; on pourrait parler d'« inconscient géographique » (ou temporel), empruntant, à nouveau, l'expression à Michel Butor. Celui-ci, parle, comme noté dans notre analyse d'*In Absentia*, d'un « inconscient historique », mais aussi, déclinant l'expression à foison, d'« inconscient géographique ». (Michel BUTOR, *Conversation sur le temps, op. cit.*, p. 49.)

¹²³⁷ Louis André Castel, en 1740, dans son traité *L'Optique des couleurs* notait que : « le son de notre voix est composé de sons du gosier, de la langue, du palais, des joues, du nez, des dents (...). » (Louis

chair », mais narrative, c'est-à-dire à l'origine littéraire, cherche à occulter : le lien entre corps et sens. Il est question autant du retentissement de la voix que de son émission. L'action vocale sur le corps « colore » le sens sémantique des images. Les phénomènes d'intellectualisation de la parole sont décentrés par des manifestations physiques. Le traitement de la bande-son présente ainsi autant l'envers que l'endroit d'un énoncé sémantique. Le bruit du vent, certains échanges de propos partiellement inaudibles accentuent la démarche.

Les phrases éparses, comme perdues « dans » l'image qui n'est plus centrée par une figuration hégémonique, appuient cette perte de la figuration visuelle. Le spectateur-auditeur, implicitement, « tend l'oreille » pour glaner le peu d'informations sonores, afin de s'aider de la bande-son pour se saisir de l'image. Il est conduit à réfléchir de façon synchronique, à trouver une voie entre son et image pour appréhender ce travail spectral (au sens propre comme figuré).

Si le corps s'ajuste à ces situations grâce à l'adaptation de l'œil à l'obscurité et d'une oreille qui écoute (attentivement) plus qu'elle n'entend (automatiquement), Caroline Pellet rappelle que la perception du réel provient toujours d'une activité cérébrale. L'idée d'immédiateté n'étant qu'un leurre. Le cerveau conditionne-t-il toute découverte perceptive ? La perception pure serait-elle illusoire ? : Ne serait-elle jamais découverte et toujours *reconnaissance* permanente ?

En s'intéressant à la matérialité de la perception, la cinéaste interroge les normes et les hiérarchies qu'elle incite à réinsérer dans un contexte social. Puisque la vue de photographies peut influencer sur ce qui est perçu, elle mesure la distance entre la représentation d'un élément et sa réalité physique.

Suivre un groupe d'astronomes permet de confronter directement théories scientifiques et théories esthétiques de la perception. La cinéaste fait ainsi la critique de la normativité du modèle de l'expérience perceptive à travers le filtre subjectif de l'acte créateur. Incorporant à sa « vision » personnelle du sujet la perception « scientifique »,

Bertrand CASTEL, « L'Optique des couleurs (1740) » in, *Poétique de la couleur : anthologie, op. cit.*, p. 32.) Sa dix-neuvième observation, dont est extraite la citation précédente, est d'ailleurs intitulée : « Singularité remarquable des couleurs. Analogie du nombre des sons avec celui des couleurs possibles » ; ce qui appuie notre revendication constante de considérer couleur et son sur un même plan.

elle interroge l'interaction possible entre l'approche physique et mentale de l'activité des astronomes et sa propre perception de ce qu'elle filme.

Le spectateur est confronté à une expérience paradoxale qui oscille entre la perception optique littérale des « observants » et son complément, la perception sensible et relative de l'œuvre artistique. Cette double expérience permet d'aller au-delà de toute visée didactique et devient autant libératrice que créatrice, aussi rationnelle et cognitive qu'imaginative et intuitive.

L'ambivalence entre vision et interprétation est au cœur de l'œuvre de la plasticienne. L'image recèle un sens inévitable, sauf que la comparaison - l'enjeu de rendre identiques images et espace réel - laisse la place à la polysémie.

Comment donner un sens à des images inattendues tout en leur laissant un caractère poétique, et ne pas les dénaturer par un étiquetage sémantique ? *Imaginer* a la même racine qu'*imager* : « *orner d'images, de métaphores* ». ¹²³⁸ Dans le domaine des correspondances, l'image et son équivalence écrite ne se réfèreraient pas au réel, mais plutôt à ce qu'il y a entre ce dernier et notre imaginaire. ¹²³⁹

Notre représentation mentale sert toujours de relai à une perception déficiente, loin d'un réel en soi. Notre désir de figuration n'est qu'un désir de « transport » par essence métaphorique ¹²⁴⁰. L'architecture de l'espace (au sens large de lieu comme au sens précis de Cosmos) y est « défamiliarisée », l'*inquiétante étrangeté* plane comme l'ombre de cette figuration perdue, qui hante cependant littéralement le film.

Une remise en cause de la hiérarchie des sens est ainsi à l'œuvre à travers une réception synesthésique des images et des sons, rendant inopérante toute

¹²³⁸ C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Imager », *Trésor de la Langue Française, dictionnaire de la Langue du XIX^{ème} et du XX^{ème} s.*, t. 9, op. cit., p. 1149.

¹²³⁹ 1) Italo Calvino s'en moque cruellement dans sa nouvelle *La Spirale* à travers les propos de son protagoniste qui conclue amèrement : « *Maintenant, il n'y avait plus un seul de mes signes dans l'espace. Je pouvais me mettre à en tracer un autre ; mais je savais désormais que les signes servent aussi à juger qui les trace, et que dans l'espace d'une année galactique, les goûts et les idées ont le temps de changer et que la façon de regarder ce qui vient avant dépend de ce qui vient après ; en somme, j'avais peur que ce qui pouvait sur le moment me paraître un signe parfait ne donnât, d'ici deux ou six millions d'années, une figure détestable.* » (Italo CALVINO, « Un signe dans l'espace » in, *Cosmicomics (Le Cosmicomiche, 1965)*, trad. de l'italien par Jean Thibaudeau, Paris, Le Seuil, 1968, p. 57.)

2) Jean Thibaudeau qualifie cette nouvelle de « *préhistoire-science fiction* » terme qui conviendrait aussi tout à fait au travail de Caroline Pellet. (Jean THIBAudeau, *ibid.*, p. 1.)

¹²⁴⁰ Métaphore : « *Figure d'expression fondée sur le transfert à une entité du terme qui en désigne une autre. [...] qui vient du grec transporter.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Métaphore » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/metaphore>)

catégorisation.¹²⁴¹ Une temporalité de la vision, temps trop souvent occulté, se présente à nous. De même, la présence de l'image photographique s'impose en tant que matière ; fonctionne comme faille sismique face à notre désir de voir en l'image le monde tel qu'il est. Nous sommes en pleine « tectonique des plaques » des normes narratives. La mentalisation de notre vision n'est pas immédiate et encore moins la nuit. Le « trajet » se perçoit par rémanence tout comme sont visibles les outils cinématographiques.

En donnant peu d'indications figuratives, Caroline Pellet propose un récit ouvert, à la liberté *informelle*. À travers ce regard *oblique*, la cinéaste questionne les limites de la figuration. La relation à l'informe devient paradigmatique et ne perd pas sa dimension informative, bien au contraire.

La perception du discontinu n'est que le hors-champ de l'image, le non-figuratif, ce réel insaisissable, pour Lacan, sauf à le piéger.¹²⁴² Elle met aussi en relief notre capacité à susciter un récit. Le spectateur, se nourrissant de bribes, émet des hypothèses et s'interroge. Les astronomes peuvent devenir de purs « personnages » venant peupler et consolider nos imaginaires.

Le spectateur est dans l'exploration d'un réel non anticipé comme la cinéaste avant lui a scruté ce qu'elle n'attend guère et n'« entend » donc pas. Les plans des étoiles, elles aussi informes, instaurent quant à eux une nouvelle confusion avec les plans des astronomes. Les protagonistes ne sont pas en train d'observer le firmament, mais semblent être déjà sur une autre de ces planètes.

Cette démarche trouve son apogée à travers le fondu qui clôt le film. Pour essayer d'avoir un peu plus de lumière, Caroline Pellet a installé sur sa caméra une lampe torche infrarouge. En laissant dans la pénombre une partie du dernier plan, la cinéaste instaure un fondu au noir à l'image lors de la prise de vue.¹²⁴³ L'homme filmé

¹²⁴¹ Les termes de documentaire et de fiction tout comme ceux de film narratif et de film expérimental ne sont plus d'actualité.

¹²⁴² Lacan forge le concept du *Réel* qui s'oppose en tout point à celui de réalisme : le *Réel* renvoie au champ de ce qui est hors du représentable. Il ne vient qu'en déduction, on ne peut que déduire sa présence, hors-logique, il est ce qui ne peut pas s'expliquer. À l'inverse la réalité est toujours une construction. Roland Barthes le résume ainsi : « la distinction proposée par Lacan [est donc que] la "réalité" se montre, le "réel" se démontre. » (Cf. Roland BARTHES, *Le Bruissement de la langue, Essai critique IV*, op. cit., p. 73.)

¹²⁴³ Et non d'un « effet numérique » effectué au montage.

« se noie » dans la « matière noire » de l'image. Cette fameuse « matière noire » est d'ailleurs à l'origine du projet.

Au départ, la cinéaste avait dans l'idée d'interroger un astrophysicien à ce propos. La démarche était téméraire. Elle revenait à travailler sur l'irreprésentable puisqu'aucun modèle physique n'a été encore confirmé pour en rendre compte. Dans l'univers, cette « *mystérieuse composante matérielle* »¹²⁴⁴ ne peut être perceptible et ne fut prise en compte que de façon indirecte, à travers les estimations de masses dynamiques des galaxies dont la densité calculée ne concordait pas avec la masse lumineuse. L'hypothèse d'une matière invisible entre les galaxies fut alors envisagée pour combler les incertitudes des mesures.¹²⁴⁵ La preuve de son existence est donc indirecte. Elle échappe à une reconnaissance perceptible. En étant littéralement insaisissable par les sens, elle ne peut se représenter qu'intellectuellement. L'artiste prend la décision de réduire son projet et d'interroger plutôt des astronomes. Elle se rend compte que ces scientifiques eux aussi travaillent par hypothèses et inductions pour entr'apercevoir « *cette obscure clarté qui tombe des étoiles.* »¹²⁴⁶

L'intérêt originel de Caroline Pellet pour la matière noire, rayonne de façon « oxymorique » du film terminé. Le noir, c'est l'expérience de l'inconnu, qui est au cœur des deux autres œuvres de la série.

¹²⁴⁴ 1) Gianfranco BERTONE, « Entrée : Matière Noire » in, *Dictionnaire de futura-sciences.com.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/physique-2/d/matiere-sombre_46/>

2) La matière noire est « *probablement constituée de particules élémentaires, mais en aucun cas de matière normale, c'est-à-dire de protons, neutrons et électrons, et que l'on suppose répartie dans tout l'univers observable. Sans charge électrique et n'interagissant que très faiblement avec la matière normale, elle se signale par son attraction gravitationnelle.* » (Cf. Ibid.)

¹²⁴⁵ Ces hypothèses sont émises dès 1933 par l'astrophysicien américano-suisse Fritz Zwicky.

¹²⁴⁶ Pierre CORNEILLE, *Le Cid* (1637), Acte IV, Scène 3, Paris, Hatier, 1991, p. 66.

- Silex

Le premier plan de *Silex* montre des fragments de pierres éclairés à contre-jour faisant naître un noir et blanc aveuglant à l'image. Bien qu'il lui soit diamétralement opposé, il rappelle la bichromie « imparfaite » d'*Oblique*.

Le premier film de la trilogie « colore » le deuxième opus d'interprétations inopinées. Le spectateur se remémore des poussières astrales. L'éclairage très violent laisse indéniablement une impression post-cataclysmique qu'aurait pu induire la chute sur la terre d'astéroïdes.¹²⁴⁷

Dans la première partie de *Silex*, un homme s'intéresse à ces pierres disposées devant lui. Si on comprend très vite qu'il s'agit d'un archéologue étudiant des silex préhistoriques, et non les vestiges de quelque étoile égarée sur la terre, le film va jouer pendant toute sa durée sur l'ambiguïté entre l'analyse scientifique d'un objet « naturel » ou celle d'un objet créé par l'homme.

Pour appréhender un modèle de pierre énigmatique, l'archéologue tente d'en proposer une représentation. Comme les astronomes dans *Oblique* travaillent avec des représentations visuelles¹²⁴⁸ pour se figurer un astre, l'archéologue élabore le dessin d'un de ces silex. Le désir de connaissance est, là encore, indissociable de celui d'une annexion graphique.

Du premier plan « achromatique », on passe donc tout « naturellement » à des images plus figuratives. Avec la création d'une forme taillée, la couleur apparaît, l'image se *dessine* de façon précise. Le « rituel » pour représenter la pierre taillée par des mains humaines se déroule sous une lumière bien particulière. L'archéologue s'intéresse aux ombres portées qui rendent possible un report de projection en éclairant l'objet de son étude d'une lumière rasante. L'ombre qui touche la pierre permet ainsi

¹²⁴⁷ Là encore, comme pour le film *Parties visible et invisible* d'Emmanuel Lefrant, le spectateur peut penser aux thèmes fantastiques des textes de Lovecraft, telle *La couleur venue du ciel*. Nous ne résistons pas à citer à nouveau cette nouvelle : « *Ce n'était qu'une couleur tombée de l'espace - un messenger terrifiant des empires incréés de l'infini au-delà de tout ce que nous connaissons de la Nature ; d'empires dont la seule existence accable l'intelligence et nous laisse paralysés devant les noirs abymes extra-cosmiques qu'elle ouvre à nos yeux affolés.* » (Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel », *op. cit.*, p. 121.)

¹²⁴⁸ *Oblique* mentionne essentiellement le rôle des photographies comme aide à la vision pour les astronomes. À la fin du film toutefois un des protagonistes indique qu'au dix-neuvième siècle ses précurseurs travaillaient aussi avec des dessins, pratique qui est d'ailleurs toujours d'actualité.

d'en deviner les divers plans composés d'arêtes tranchantes et de parties polies. Le dialogue entre l'ombre et la lumière instruit le dessinateur des bifaces.

Si la nécessité pour l'homme de contrôler le monde passe par celle de réduire un objet à une « surface » rassurante, son épaisseur est néanmoins indiquée par des hachures évoquant la gravure au burin et ses entailles.

Le dessin est utilisé comme une forme d'écriture parmi d'autres. Ses conventions renseignent sur le pouvoir des images qui ne seraient pas du tout là pour témoigner de l'absolu du monde, mais au contraire pour le réduire à ce que nous comprenons de lui.

L'archéologue, pour savoir comment un de ses ancêtres a élaboré sa technique, « codifie » son geste et le rend « lisible ». La forme perd sa profondeur, sa chair, pour devenir *figure*. Elle est littéralement évidée.

Dans la suite du film, un deuxième archéologue taille lui-même une pierre. Pour se saisir du modelé d'origine, il faut revenir à l'étude de la gestuelle de son créateur. L'histoire de l'élaboration d'un biface se fait en retrouvant la séquence des martelages révélée par les ondes de choc ; les fréquences ondulatoires zébrant la pierre témoignent de l'angle d'attaque de la taille, comme l'observation d'une plaie renseigne sur l'instrument de la blessure. Une *cicatrice* est un pur condensé visuel d'un récit, car elle recèle un temps qui est celui de la chair meurtrie, mais aussi la chronologie des mouvements et des instruments particuliers qui ont présidé à cette *storia*.

Le deuxième scientifique précise que « la taille ne vient pas naturellement ». Il est amené à retrouver des gestes en apparence contre-intuitifs. Nous le voyons, en effet, préparer, contre toutes attentes, le bord opposé à l'endroit où il va faire son éclat. De surcroît, l'archéologue va utiliser un outil ovoïdal, à l'énigmatique légèreté, et non un instrument pesant.

Il a conscience d'exposer une pratique insolite et confirme que « pour des esprits chagrins ou dubitatifs » cette recherche n'est « pas crédible ». En indiquant que certaines personnes ne trouvent pas sa recherche « scientifique », il souligne l'imprécision de toute recherche : une trouvaille peut être incomprise voire s'invalider avec le temps.

Le vocable de « naturel » que l'archéologue utilise est en cela intéressant. L'être humain entretient une relation au monde plus *naturaliste* que « naturelle ».

Conditionnés par des codes hégémoniques, nos modes de pensée induisent des conjectures.

Le spectateur en fait l'expérience presque à son insu à travers la perception de l'objet que le deuxième archéologue utilise comme masse. L'outil est orné de surprenantes incisions. Face à un objet inconnu dont la forme n'épouse pas uniquement la fonction¹²⁴⁹, le spectateur est conduit à conférer à l'archéologue une pratique ésotérique, attribuant à son travail un cérémoniel ésotérique. L'archéologie serait-elle une pratique liturgique comme n'importe quelle religion ? Le spectateur pense-t-il de façon « chagrine » et « dubitative » comme ces « esprits » sceptiques mentionnés par le chercheur ?

Silex s'intéresse à nos mécanismes de pensée pour en souligner les aspects intempestifs. Le spectateur est assailli de multiples émotions et réflexions contradictoires qui *patinent* sa perception. Le temps de la projection devient celui des interprétations et fait écho aux spéculations des archéologues. Le film met à nu les mécanismes interprétatifs de la pensée humaine.

L'acte de reproduire une forme renseigne sur un monde inconnu à travers non plus l'espace comme dans *Oblique*, mais le temps. *Silex* s'attache au comportement humain, non plus dans sa relation avec le monde qui l'entoure, mais par delà les âges.

Les gravures du XIX^{ème} siècle qui représentent des silex annoncés comme « prétendues pierres de foudre » dans le film en sont un autre exemple. Au Moyen Âge, les savants jugeaient que ces silex taillés tombaient avec la foudre et qu'ils possédaient des forces surnaturelles. Le spectateur peut donc supposer que les archéologues de la révolution industrielle pensaient que ces objets n'étaient pas des artefacts, mais des vestiges de dieux incléments.

Tombés du ciel, ils sont certainement donnés par des dieux. Ces derniers seraient-ils désireux de conférer des pouvoirs aux hommes ? Les objets permettraient-ils d'attaquer et de se défendre ? Une des gravures du XIX^{ème} siècle montrées dans le film, intitulée « Pierres en forme de marteaux », suggère même l'idée de construction. Pour

¹²⁴⁹ Comme nous l'a précisée la cinéaste, il s'agit d'une corne de cerf qui bien que plus tendre que le silex va pourtant permettre de le tailler.

Bergson, *Homo faber*, se distingue par ses capacités à construire et inventer des objets pour modifier les enjeux et les effets de son activité.¹²⁵⁰

L'« évolution » de l'homme et sa survie se fondent sur des récits mythologiques. Dans le film, les perceptions erronées dans le temps attestées par les gravures du dix-neuvième font écho aux recherches des scientifiques elles aussi discutables.

Ces images renvoient de façon générale à la manière dont l'être humain a survécu face à une nature hostile et sauvage. La cinéaste présente ou suggère les différentes possibilités d'usages et d'interprétations des silex.

Un silex peut devenir une arme, telle une pointe de flèche ; mais c'est aussi une matière première pour produire du feu (à travers sa percussion contre une autre roche). La fonction de la pierre est double : tuer (et donc percer la forme d'êtres vivants pour se nourrir), mais aussi créer du feu : l'homme a cherché à s'emparer de la lumière et de la chaleur pour contrôler les éléments dits « naturels ». Il *joue* à être Dieu¹²⁵¹ à travers une *prise en main* des éléments¹²⁵² censés composer l'Univers. En « reconstituant » un minéral terrestre (à travers la taille nouvelle du silex¹²⁵³) ou en créant du feu (avec la

¹²⁵⁰ Henri Bergson affirme que « *si nous pouvions nous dépouiller de tout orgueil, si, pour définir notre espèce, nous nous en tenions strictement à ce que l'histoire et la préhistoire nous présentent comme la caractéristique constante de l'homme et de l'intelligence, nous ne dirions peut-être pas Homo sapiens, mais Homo faber. En définitive, l'intelligence, envisagée dans ce qui en paraît être la démarche originelle, est la faculté de fabriquer des objets artificiels, en particulier des outils à faire des outils, et d'en varier indéfiniment la fabrication.* » (Cf. Henri BERGSON, « L'Évolution créatrice (1907) » in, *Œuvres*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, pp. 612-613.)

¹²⁵¹ L'être humain cherche, comme un enfant « à développer un "instinct to master" (*instinct de maîtriser*) (...) qui revient à atteindre le plaisir d'exécuter une fonction avec succès. » (Ives Hendric cité par Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Pulsion d'emprise » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 366.) C'est aussi ce que Freud appelle une *pulsion d'emprise*. Utiliser un mécanisme figuratif revient à faire une action qui « *correspond d'une part à un aspect sublimé de l'emprise, et, d'autre part, travaille avec l'énergie du plaisir scopique* » (Sigmund FREUD, « La sexualité infantile » in, *Trois essais sur la théorie sexuelle* (1905), trad. P. Koeppel, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2001, p. 123.)

¹²⁵² Pastoureau rappelle que : « *jusqu'au XVIII^{ème} siècle, la nature était surtout définie par les quatre éléments : le feu, l'eau, l'air, la terre.* » (Michel PASTOUREAU, *Le Petit livre des couleurs*, op. cit., p. 71.) De façon plus générale, la théorie des quatre éléments se base sur « *quatre principes (...) considérés par les savants anciens comme les constituants premiers fondamentaux de tous les corps.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Éléments » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/elements>)

¹²⁵³ Les silex étudiés par les archéologues servirent essentiellement à dépecer les animaux afin de les manger. Toutefois, à un autre moment du film on peut observer des pointes de flèches posées sur une table.

pierre « reconfigurée » à cet usage¹²⁵⁴), l'être humain s'octroie les « dons mystiques » de ce Grand Autre. L'étude du minéral évoque une époque où science et spiritualité étaient liées. Le film s'intéresse aux modes de pensée scientifiques et à leurs origines religieuses, nous replongeant ainsi dans l'imaginaire des hommes à travers les époques.¹²⁵⁵

Si par la suite l'être humain décidera que « *Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa* »¹²⁵⁶, c'est surtout ce dernier qui se *figure* être l'égal d'une entité omnisciente et s'autorise ainsi à contrôler un monde à travers cette quête de sens. Le mot même de « figuration » fait référence à l'homme et aux traits de son visage. Pour se *figurer* un élément, il est nécessaire de l'*envisager*, en le rendant identique à soi.

La prédiction scientifique d'une explosion de la matière suggérée dans le premier plan de *Silex* s'actualise dans l'étude des potentialités d'un minéral après sa transformation par des gestes humains spécifiques. La « lecture » de la perception des astres rejoint celle de l'approche d'une époque archéologique. La *matière noire* des astronomes, celle « calcinée » des silex du premier plan, renverrait-elle aux « *humeurs noires* » de nos comportements ?

À l'image, la fonction de la pierre est énigmatique pendant tout le film et interroge la distinction entre un élément dit « naturel » et un « *produit de l'art ou de l'industrie*. »¹²⁵⁷ Le travail des archéologues fait d'ailleurs penser à celui de policiers face à une scène de crime. L'enquête policière change de terrain pour s'étendre à l'étude des vestiges de l'Histoire autant qu'à nos désirs de créer *une* histoire pour expliquer le monde, qu'elle soit religieuse ou scientifique. L'archéologue, en taillant la pierre, devient *sculpteur* d'une « forme » particulière et transforme un caillou en objet offensif.

¹²⁵⁴ Les silex pour faire du feu étaient différents de ceux étudiés par les archéologues dans le film ; ils n'étaient pas taillés. Cela n'empêche pas le spectateur d'y penser immédiatement à cause des gravures intitulées « prétendues Pierres de foudre ».

¹²⁵⁵ Le travail de Caroline Pellet fait écho aux propos suivants de Patrice Kirchhofer: « *Il y a déjà plus de vingt mille ans que l'homme fait des images... On dit l'être humain "doué du geste", "doué de parole" ou "doué de raison"... mais nous ne sommes pas encore capables de le dire "doué d'image"... on n'a pas encore mesuré l'importance de ces choses-là.* » (Kirchhofer cité en exergue de l'échange d'images et de mots proposé par Nicole BRENEZ, « Raphaël Girault et Patrice Kirchhofer » in, *Bref* n°100, novembre-décembre 2011, p. 33.) De plus, le cinéaste a nommé un de ses films *De Imago* (2009)...

¹²⁵⁶ Maryse BAZAUD (texte établi et annoté), *Bible de Paul Claudel*, op. cit., p. 5.

¹²⁵⁷ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Artefact » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/artefact>

Le geste le désignerait-il comme *coupable* de « déformer » le réel en l'annexant à une figuration narrative ?¹²⁵⁸

L'impression d'explosion des éclats de silex de cette « scène inaugurale », comme les éclats sur la bâche marron au milieu du film, évoquent des normes antérieures « déchuës » et donc « mises de côté » et remplacées (d'autant que des mains dédaigneuses « rejettent » certains éclats). Émancipée de la religion, la science a ainsi instauré son propre « culte » pour trouver un sens au monde tout aussi relatif.

Silex ne s'intéresse pas à la *mimesis* en tant que copie, mais à la logique des mouvements à l'origine de celle-ci. Le film analyse ainsi de façon implicite la *genèse* de l'acte figural par excellence. Ces actions renvoient autant aux gestes des archéologues qu'aux gestes créateurs de la cinéaste et qu'à ceux perceptifs et réflexifs de l'observateur du film.¹²⁵⁹ « *La terre, l'air, l'eau et le feu sont les quatre éléments de l'expérience de l'imaginaire, et le resteront toujours* »¹²⁶⁰ rappelle Todorov...

Caroline Pellet ré-expose la formation de la figuration et en propose une ré-évaluation à travers ses origines humaines. En lieu et place de la représentation *camouflant* notre perception du monde, la cinéaste propose une présentation de ce que l'homme regarde et comment et pourquoi il le regarde. L'architecture de notre perception est disséquée.

La plasticité créatrice est indissociable d'une *poétique neurologique* à travers l'enjeu de voir, d'une part, et de pré-voir, de l'autre. L'exploration des modalités de la perception est ainsi couplée avec le fait de réaliser des projets. La dimension mentale, imaginative (au sens de former/fabriquer des images) du voir s'expose. On passe du

¹²⁵⁸ Même le texte de Lovecraft, précédemment cité, le note avec dérision lorsque la fameuse *couleur tombée du ciel* « pose problème » aux scientifiques. « *Les professeurs auscultèrent la pierre (...) et la trouvèrent étrangement molle. Si molle en vérité qu'elle était presque plastique ; et ils durent creuser au lieu de prélever un éclat pour rapporter à l'université un spécimen à analyser.* » (Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel », *op. cit.*, pp.100-101.) En particulier, « *Son obstination à ne pas refroidir eut tôt fait de mettre l'université en ébullition ; et quand chauffée devant le spectroscope elle produisit des raies brillantes qui différaient de toutes les couleurs du spectre normal, il y eut beaucoup de discussions fiévreuses à propos d'éléments nouveaux, de propriétés optiques bizarres, enfin tout ce que les hommes de science perplexes disent d'habitude lorsqu'ils sont confrontés avec l'inconnu.* » (*Ibid.*, p. 101.)

¹²⁵⁹ Le spectateur pense par exemple, nous l'avons dit, à l'élaboration du feu à l'aide de silex sans qu'à aucun moment l'art du feu ne soit mentionné dans le film.

¹²⁶⁰ Tzvetan TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 22.

dessin au dessein, de la visualisation à la prévisualisation, de l'expérience attendue à celle de la surprise mettant en crise toute anticipation.

Si l'impression première est celle d'une mise à distance ou d'un regard lointain, les activités filmées impliquent une certaine proximité personnelle. Les personnages de chaque film ont une gestuelle influencée avant tout par une intensité perceptive indispensable à la maîtrise du mouvement. L'artiste propose comme rapport à l'image une impossibilité d'immédiateté pour exposer un en deçà et un au-delà de cette illusion de reconnaissance.

Entre image fixe et image en mouvement, Caroline Pellet articule une pratique qui revendique le geste humain comme origine : elle en tient compte en proposant un travail de gros plans qui fragmente la figuration à l'image.¹²⁶¹ Le processus indiciel qui en résulte confère au film un caractère graduellement sur-réel puisque l'œil ne reconnaît pas tout. La fiction engloutit la science et réconcilie les impossibles. Aucune preuve ne pourra lutter contre la vitesse de projection de notre esprit.

Le mythe sera toujours un des fondements de notre perception du monde. Le film atteste ainsi d'une « révélation » de la figuration comme dimension artificielle. La « Cène christique » serait-elle l'archétype de la mise en « scène cinématographique » ?¹²⁶² Repensons à la célèbre tirade de Shakespeare : « *Le monde (...) est une scène* ». ¹²⁶³ Si la « mise en scène » devient *fantasme originaire*¹²⁶⁴ de notre façon de percevoir les choses, on comprend mieux que le scénario soit crucial au cinéma. Au centre de l'image se trouve la présence de l'homme et sa façon de penser, consistant à narrer sa relation à son environnement.

¹²⁶¹ Ce travail se présente comme celui des tailles directes et « indirectes » d'un sculpteur qui élabore sa figure.

¹²⁶² Les deux termes auraient-ils une parenté secrète par delà leur homonymie ?

¹²⁶³ Se trouvant dans *Comme il vous plaira* et que nous avons mentionnée à propos du film *In Absentia*.

¹²⁶⁴ *Fantasmes originaires* : « *Structures fantasmatiques typiques (vie intra-utérine, scène originaire, castration, séduction) que la psychanalyse retrouve comme organisant la vie fantasmatique quelles que soient les expériences personnelles des sujets : l'universalité de ces fantasmes s'explique, selon Freud, par le fait qu'ils constitueraient un patrimoine transmis phylogénétiquement.* » (Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Fantasmes Originaires » in, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op. cit., p. 157.) Ils « *se rapportent aux origines. Comme les mythes, ils prétendent apporter une représentation et une "solution" à ce qui, pour l'enfant, s'offre comme énigmes majeures.* » (Id., *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*, op. cit., p. 67.)

Remettre en cause la forme de la science comme celle de la religion revient à interroger les fondements de la raison et son envers qui ne seraient que les lois de la société. La cinéaste, dans son film, suggère implicitement que le terme même d'*idole* est synonyme d'image, ce qui explique son « essence figurative ». Selon la définition de Pascal Quignard :

(...) en grec, *eikôn*, *eidôla* signifie les images (les icônes, les idoles). En latin, les *simulacra*, les *simul*, sont des états aux fantasmes (aux images lumineuses). Les dieux étaient surtout des compagnons imaginaires – des *simul*, des doubles, des *personae*, des masques dionysiaques.¹²⁶⁵

L'icône figurative est une déesse dionysiaque :

Le latin *simulacra* traduit non seulement le grec *eidôla*, mais aussi le grec *phantasmata*. Il faut penser ensemble les trois sens par lesquels Lucrèce définit les simulacres (*simulacra*) : l'émanation matérielle des corps qui ne sont qu'une pellicule d'atomes et qui forment la totalité du monde, les ombres des morts, les apparences des dieux. Toute sensation est un choc d'atomes.¹²⁶⁶

Silex reprend aussi la thématique d'*Oblique*, à savoir les modes de représentation de notre univers pour en détailler les origines. *Oblique* cherchait à rendre compte des modes de perception possibles de nuit, tout en présentant ceux des univers extra-terrestres qui nous entourent et des mécanismes de projection pour pallier les limites sensibles. Le deuxième film de la trilogie de Caroline Pellet expose les moyens actuels pour retrouver les processus de fabrication à l'origine d'artefacts ayant traversé les âges. Nous ne sommes plus dans un au-delà de nos capacités visuelles, mais dans un au-delà de nos capacités de « perception » dans le temps.

Repensons aux silex noirs du premier plan du film qui évoquent de possibles « explosions mythologiques » dans nos imaginaires... Le spectateur, première « victime », associe l'image à un genre fantastique hérité de ses fantasmes...

L'astronomie et l'astrologie sont des domaines distincts à l'heure actuelle, mais parfois proches dans nos pensées comme le suggère *Oblique*.¹²⁶⁷ De même, les

¹²⁶⁵ Pascal QUIGNARD, *Le Sexe et l'effroi*, op. cit., p. 167.

¹²⁶⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹²⁶⁷ Le philosophe suisse Bonstetten rappelle que : « La physique dans sa naissance n'étoit que de la métaphysique ; l'astronomie a commencé par l'astrologie, et la chimie par l'alchimie. Il en est de même de la science de l'homme ; il faut se tromper long-temps, avant d'arriver au moment où les vérités vont croissant par les vérités » (Cf. Charles Victor. BONSTETTEN, *L'Homme du Midi et l'homme du Nord ou l'influence du climat*, Genève, Jean-Jacques Paschoud, 1824, p. 195.)

archéologues poursuivent une quête de connaissance qui fait évidemment penser à la recherche de la pierre philosophale.¹²⁶⁸

En « transformant » les figures narratives, la cinéaste fait l'apologie de l'imaginaire. Devenues informes elles peuvent être la base d'un *alliage* avec la rêverie du spectateur. L'idée de *transmutation*¹²⁶⁹ des métaux erre dans nos pensées.¹²⁷⁰

Les mirages instaurent l'illusion. Dans *Silex*, la cinéaste en joue quand elle présente des pierres sur un rebord de bureau dont la surface les fait miroiter. On ne distingue pas l'original du reflet... La figuration adopte l'instabilité d'une roche en fusion.

Le film cherche à présenter des images aussi « liquides » que la pierre philosophale.¹²⁷¹ Il interroge ainsi le lien entre re-présentation et fabrication pour en noter là encore les limites, mais aussi pour en louer les infinis dépassements intra-temporels à travers un imaginaire par essence « alchimique ».¹²⁷²

C'est aussi pour cela que la voix de la cinéaste est audible « au cœur » de l'image d'*Oblique*. Elle discute avec les astronomes de leurs outils respectifs. La présence des fantômes est avérée par des « voix qui se font entendre ». Le spectateur comprend en écoutant attentivement que les astronomes tentent d'installer le télescope

¹²⁶⁸ Alchimie : « *Pratique de recherche en vogue notamment au Moyen Âge, ayant pour objet principal la composition de l'élixir de longue vie et de la panacée universelle, et la découverte de la pierre philosophale en vue de la transmutation des métaux vils en métaux précieux.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Alchimie » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/alchimie>>)

¹²⁶⁹ Transmutation alchimique : « *La transmutation est le fait qu'un corps change de substance, passant d'une "nature vile" à une "nature noble" (or, esprit, par exemple), cela grâce à des opérations techniques (alchimiques) et/ou spirituelles (initiatives).* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Transmutation » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/transmutation>>)

¹²⁷⁰ Pensons à Valéry qui constate : « *Ainsi, des affections de l'âme, des loisirs et des rêves, l'esprit fait des valeurs supérieures ; il est une véritable pierre philosophale, un agent de transmutation de toutes choses matérielles ou mentales.* » (Cf. Paul VALÉRY, *Variété III*, Paris, Gallimard, 1936, p. 207.)

¹²⁷¹ Ladite pierre est une substance non solide afin de lier les métaux entre eux puis de les anoblir. Pastoureau précise que : « *L'opération alchimique s'appuie sur un ensemble de savoirs plus hermétiques ou mystiques que proprement chimiques : l'or n'est pas tant un métal précieux qu'une métaphore de la connaissance, un bien spirituel, voire une quête de l'inaccessible. Symboliquement, il s'apparente au soleil, source de vie, de chaleur et de lumière. Métallurgie et alchimie, en effet, associent fréquemment les astres et les métaux. Ces derniers sont considérés comme les planètes du monde souterrain, des sortes d'énergies cosmiques solidifiées et enfouies dans le sol.* » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, p. 190.)

¹²⁷² 1) Pensons aux surréalistes qui en jouent admirablement tel le *Clair de terre* (1923) de Breton. (Cf. Gérard DUROZOI, « Entrée : Lune » in, *Dictionnaire de l'objet surréaliste, op. cit.*, p. 173.)

2) Voir aussi à propos de la réversibilité le texte intitulé (pur hasard objectif au regard de notre travail) : « *Pierres de rêve : la minéralogie visionnaire* » d'Olivier Scheffer (in, *Résonances du romantisme*, Paris, La Lettre volée, 2005. pp. 87-108.)

comme objectif de la caméra. En essayant de les relier, ils « lient » les deux techniques et rendent perméables activité scientifique et fictionnelle.

Cette *transmutation* des outils fait écho aux principes du cinéma lui-même qui nous emporte ailleurs. Mieux qu'un ordinaire accablant, le rêve éveillé du cinéma hollywoodien réactive de façon perpétuelle la sidération, devant une représentation stable. Les films industriels apôtres du clair, net et précis sont « ré-enrés » (et ré-ancrés) inlassablement. L'hallucination de la lecture du spectaculaire est associée à la surenchère technologique pour faire oublier ces conventions. Renoncer à un désir de reconnaissance est vain, mais le rendre tangible est toujours possible à travers une métamorphose.

La notion d'*alchimie* se retrouve d'ailleurs en psychanalyse. Jung la reprend à son compte pour y observer « *la métaphore culturelle du processus d'évolution psychique de tout être humain, la force le poussant vers davantage de différenciation, dans un système de mise en abyme du microcosme et du macrocosme.* »¹²⁷³ Ce qui permet de relier à nouveau *Silex* avec *Oblique*, mais aussi avec *Imagos*. Caroline Pellet, dans les trois films où le travail du gros plan passe souvent au macroscopique, nous oblige à nous interroger en permanence sur l'envers et l'endroit des images et sur notre rapport à l'altérité et non plus à une logique du *même*.

¹²⁷³ Carl Gustav JUNG, *Psychologie et Alchimie*, op. cit., p.125.

- Imagos

Imagos explore la relation à l'espace à un niveau microscopique. L'infiniment petit fait écho à l'infiniment grand d'*Oblique*. La caméra de Caroline Pellet témoigne à nouveau de cet univers qui n'est pas immédiatement observable par l'œil humain avec précision sauf à suivre, par exemple, un entomologiste...

Avec un certain humour, celui-ci devise sur une « des plus grosses punaises de France », ce qui ne l'empêche pas « de la chercher » avec un tamis qui l'aide à distinguer les insectes des herbacés et autres cailloux. Sa quête rappelle lointainement un « chasseur-cueilleur » préhistorique arrachant des herbes et délogeant des insectes, instaurant une parenté temporelle avec les créateurs de bifaces de *Silex*.

Néanmoins, nous allons voir que, là encore, le but de l'homme, plus que se nourrir ou satisfaire sa curiosité, est toujours de « contrôler » le monde, contrôle qui passe par la mise à mort, puis la re-crédation d'une figure identifiable.

Les insectes épinglés, comme aplatis, se transforment en documents visuels. Ils entrent dans une réserve d'images à consulter pour qui veut « connaître » le monde. L'image de l'insecte s'apparente plus à un pictogramme¹²⁷⁴, qu'à un idéogramme.¹²⁷⁵ Il prend ainsi la forme de « caractères » à intégrer dans un livre. La forme visuelle et la forme sémantique fonctionnent de pair. Pensons aux images finales du film sur une bibliothèque remplie de livres...

« Livrer » une figure au monde, c'est lui donner un sens. L'impression spirituelle lors de la dissection de l'insecte « s'éclaire ». Éclairer notre univers énigmatique est bien l'enjeu des Saintes *Écritures* autant que des théories scientifiques.

Le procédé renvoie à un principe colonialiste. De la « formation » de l'insecte à celle de la cartographie d'un territoire, il n'y a qu'un pas. C'est la ligne frontière limitant et donc contenant l'être, sa chair, qui est en valeur. La colonisation à travers la carte et la figure, comme elle l'a été à travers les photographies d'astres pour les astronomes précédents, assoit la domination des hommes sur l'espace et sur

¹²⁷⁴ Pictogramme : « Dessin figuratif plus ou moins réaliste ou stylisé, utilisé à des fins de communication, mais sans référence au langage parlé. » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Pictogramme » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/pictogramme>>)

¹²⁷⁵ Comme dans le film d'Emmanuel Lefrant.

les « autres ». La colonisation a été, entre autres, « justifiée » par des « fondements » religieux. Le « père fondateur », l'être humain, est garant de la patrie, de la terre. L'« errance » n'est pas envisageable au temps du christianisme conquérant. La croyance « autorise » ainsi la conquête et l'annexion.

L'entomologiste l'énonce explicitement à la fin du film : « une bête pour être valable... elle doit comporter le lieu, la date (...) et le nom de celui qui l'a prise, le collecteur. » À travers ces trois données, le propriétaire annexe l'animal.¹²⁷⁶ Dans *Oblique*, la voix off le rappelait en énonçant qu'au dix-neuvième siècle, on donnait parfois aux astres « le nom de l'observateur qui les avait dessinés ».

Le désir de figuration est lié au besoin de rendre les éléments du monde identiques à une *figure*, vocable propre à l'être humain qui peut ainsi se figurer un élément en « pensée » : c'est donc bien désirer supprimer l'altérité, quelle qu'elle soit, car elle est « impensable ». Ainsi l'élément et le monde en général sont asservis à l'homme. Les termes de « planète intérieure », prononcés par un des astronomes d'*Oblique* sur un fond de conversations peu audibles, prennent ainsi une ampleur symbolique. La planète s'intériorise dans la pensée du scientifique qui l'annexe en lui donnant son nom. Se substituant à l'astre, la représentation visuelle qu'il en fait prend la *forme* d'une « vérité » théorique : la théorie mentale du scientifique sur le monde s'extériorise par le dessin.

Un paradoxe s'installe, la conviction instaure une figuration du monde qui s'oppose à tout ce qui lui résiste. Cette « forme définie » du monde oblitère ce qu'elle ne recouvre pas. Il en va de même du positivisme de la science. Le plan d'*Imagos* où l'homme coupe une partie de fibre de l'insecte qu'il met en beauté dans le film, en est un bon exemple. Il parle de « bêtes impeccables », de « bêtes valables ». Qu'est-ce alors qu'une bête « imparfaite » et « inacceptable » si ce n'est une bête qui échapperait à l'homme et à son désir de donner une forme « parfaite », « impérissable » au monde (et ainsi lui faire oublier sa propre imperfection, et donc sa propre mort, son propre péril) ?

¹²⁷⁶ Si ces indications ne sont pas présentes, comme à la fin du film (où un des insectes n'est pas « daté »), l'animal devient « infigurable » ; l'anthropologue s'exclame : « C'est pas bien ça », sous-entendant une idée morale d'« impureté », de « mal »...

L'informe est à rejeter. L'animal doit *conserver* la perfection des traits et des couleurs qu'il possédait dans la vie. La momification des insectes évoque une mort qui ne doit pas se donner à voir. Le cadavre ne peut pas avouer son devenir de charogne, mais donner l'illusion, « l'éclat » du vivant.

Les mécanismes narratifs du cinématographe fonctionnent de même. Ils doivent donner l'illusion du mouvement, tout en conservant une figuration stable compréhensible, saisissable par tous.¹²⁷⁷

Baudelaire hait ce mouvement qui « *déplace les lignes* »¹²⁷⁸. La Beauté perçue comme « *rêve de pierre* »¹²⁷⁹ est un des fondements narratifs du cinématographe. Un « *rêve de pierre* » magnifié par un maquillage « figuratif » qui en « unifierait les chairs »¹²⁸⁰...

Dans le film, d'autres temporalités¹²⁸¹ font l'apologie du hors-norme.¹²⁸² Le flou sur le plan des insectes à la fin d'*Imagos*, plus que la preuve d'une perte d'éclat irrémédiable dans la mort, réactualise cette dernière. Le déplacement des lignes se fait au profit d'un primat du travail chromatique. La démarche illusionniste est remise en cause. Le thème de la copie « hante » d'ailleurs le film. L'« image » de l'insecte est ainsi elle-même « disséquée » suivant divers procédés. Les insectes morts mis en boîte

¹²⁷⁷ Cette « parole d'évangile » ne serait donc qu'un vestige séculier de commandements religieux qui imprègnent toujours nos modes de pensée, guidant nos actions.

¹²⁷⁸ Charles BAUDELAIRE, « la Beauté (extrait du recueil *Les Fleurs du mal*, 1857) » in, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 53.

¹²⁷⁹ *Ibid.*

¹²⁸⁰ Tel « *l'usage de la poudre de riz qui (...) a pour but et pour résultat de faire disparaître du teint toutes les taches que la nature y a outrageusement semées, et de créer une unité abstraite dans le grain et la couleur de la peau, laquelle unité, comme celle produite par le maillot, rapproche immédiatement l'être humain de la statue, c'est-à-dire d'un être divin et supérieur (...).* » (Id., « Éloge du maquillage (extrait du recueil *Le peintre de la vie moderne*, 1863) », *ibid.*, p. 562.)

¹²⁸¹ À propos de la référence à Baudelaire, on peut évoquer, à nouveau, les couleurs d'*Oblique* qui font penser au vert-de-gris pointant sur certaines statues en cuivre « oxydées par le temps ». La couleur est d'autant plus inquiétante, qu'à l'origine en peinture, « *le vert-de-gris, pigment particulièrement toxique, est obtenu en répandant du vinaigre ou de l'acide sur des lamelles de cuivre.* » (Cf. Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 161.) L'historien précise : « *Le vert est longtemps resté en Europe la couleur chimiquement la plus instable. Pendant des siècles, la teinture et la peinture européennes ont eu du mal à la fixer ; non pas à la fabriquer, mais bien à la fixer. Or cette couleur chimiquement instable a constamment été associée à ce qui était symboliquement changeant ou éphémère. (...) La symbolique des couleurs serait-elle banalement la fille de la chimie des pigments et des colorants ?* » (Cf. *Ibid.*, p. 164.) *Oblique* de Caroline Pellet le confirmerait.

¹²⁸² De même, dans la nouvelle de Lovecraft la couleur tombée du ciel ayant contaminé un puits, dont « *les couleurs bougeaient tout au fond* » (Howard Phillips LOVECRAFT, « La Couleur tombée du ciel », op. cit., p. 108.) donne naissance à une « *abomination [qui] bougeait très lentement sans cesser de s'effriter. (...) [Enfin, cette] grande horreur informe (...) jaillit vers le ciel.* » (*Ibid.*, p. 111.)

sont confrontés à leurs « répliques » photographiques accrochées au mur et à celles « dessinées » sur les rideaux et même sur le t-shirt de l'entomologiste. L'enjeu est de faire vaciller les normes narratives. L'image n'est là que pour illustrer un livre, référencer des normes et prendre acte de leur vérité : ici réside son devenir mystique.¹²⁸³ Le roman originel contient les textes sacrés qui permettent de donner un sens collectif à l'inexplicable grâce à une forme spécifique.

Si Yannick Mouren remarque avec raison que « *Le cinéma est figuratif par définition (puisqu'il montre des personnages dans des décors) il lui est donc difficile de trouver un point de rencontre avec la peinture non figurative.* »¹²⁸⁴ ; il est intéressant de noter, à l'inverse, que même si des peintres ont élaboré des œuvres, qualifiées d'abstraites, elles renvoyaient toujours à une structure préétablie inventée par le créateur. Pensons à Vassily Kandinsky (et à son texte manifeste : *Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*¹²⁸⁵) ou à Barnett Newman (et à sa défense du *Sublime* qui trouve ses racines notamment dans la morale médiévale juive.¹²⁸⁶) Même Jackson Pollock passe de la figuration à l'abstraction pour revenir à la fin de sa vie à des œuvres « doubles » (qui présentent une partie abstraite et une partie figurative) ; ce que les historiens de l'art oublient trop souvent... S'inspirant de l'art aborigène dans ses dernières toiles, une certaine mystique en émanait comme dans sa toile *Portrait and a Dream* (1953).¹²⁸⁷

¹²⁸³ Cette image, par essence figurative, « maquille » l'inavouable. Baudelaire poursuit d'ailleurs ainsi son *Éloge du maquillage* : « Quant au noir artificiel qui cerne l'œil et au rouge qui marque la partie supérieure de la joue. (...) [Ils] représentent la vie, une vie surnaturelle et excessive ; ce cadre noir rend le regard plus profond et plus singulier, donne à l'œil une apparence plus décidée de fenêtre ouverte sur l'infini ; le rouge, qui enflamme la pommette, augmente encore la clarté de la prunelle et ajoute à un beau visage féminin la passion mystérieuse de la prêtresse. » La déification et la transcendance de la condition humaine de mortel se poursuivent. (Charles BAUDELAIRE, « Éloge du maquillage » in, *Œuvres complètes*, op. cit., p. 562.)

¹²⁸⁴ Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 201.

¹²⁸⁵ Cf. Vassily KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier* (1911), op. cit.

¹²⁸⁶ Cf. Barnett NEWMANN, « *Le Sublime est maintenant* (1948) » in, *Art en théorie 1900-1990* (1992), trad. de Annick Baudouin, Hazan, 1997, p. 634-636.

¹²⁸⁷ 1) Ce qui n'empêche pas de pertinentes analyses du potentiel abstrait chez Pollock tel le très beau texte du peintre et critique de cinéma Manny Farber : Manny FARBER, « Jackson Pollock (1945) » in, *Trafic* n° 49, Paris, POL, printemps 2004, pp. 117-118.

2) Sur les relations chamaniques du peintre voir : Stephen POLCARI, *Jackson Pollock et le chamanisme*, Paris, Pinacothèque, 2008.

Le rapport au monde ne peut être celui du chaos pour l'esprit humain. Une « pure » abstraction de l'univers pour l'homme est impensable au niveau cognitif,¹²⁸⁸ elle est donc « devenue » inacceptable, car intolérable tant pour un esprit scientifique que dévot. Cela se répercute tout « naturellement » dans l'art cinématographique comme dans toute représentation du monde.

La figuration narrative trouve donc son origine dans un *culte* scientifique autant que religieux. Le fait de tuer et d'« aplatir » littéralement un animal pour n'en conserver qu'une « forme parfaite », par essence désincarnée, évoque les prises de guerre vues comme des trophées. La « collection » et la pratique de la momification suspendent le temps mortifère.

La désincarnation permet d'« adorer » une « enveloppe » et non ce qui nous échappe, l'essence de la nature en tant que chair tridimensionnelle. L'informe fait peur, il renvoie à l'inconnu, à l'insaisissable.

Revenons au titre du film, *Imagos*, et à son pluriel éclairant. En biologie, le mot d'*imago* renvoie à la « *forme définitive de l'insecte adulte sexué, à la fin de ses métamorphoses. L'imago est réellement adulte (...): c'est-à-dire qu'une fois cette forme atteinte, l'insecte emprisonné dans sa dernière enveloppe de chitine ne peut grandir* ». ¹²⁸⁹ Il s'agit aussi en psychologie de « *la représentation simplifiée, synthétique, affectivement chargée et inconsciente, qu'a un sujet de certaines personnes, plus précisément de ses parents*. » ¹²⁹⁰ Ce que Laplanche et Pontalis énoncent par cette définition plus précise : « *schème imaginaire acquis (...) à travers quoi le sujet vise autrui*. » ¹²⁹¹

L'inconnu que l'homme redoute, c'est l'altérité en tant qu'élément non défini par la pensée. La notion de *figuration* est toujours une expérience mentale. L'image cinématographique comme *imago* d'une *lignée* invoque à nouveau notre désir de représentation figurative du monde. D'une certaine façon, l'image photographique met

¹²⁸⁸ Ce qui correspond à une limitation physiologique des capacités du cerveau humain.

¹²⁸⁹ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Imago » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/imago>

¹²⁹⁰ Cf. *Ibid.*

¹²⁹¹ Jean LAPLANCHE et Jean-Baptiste PONTALIS, « Entrée : Imago » in, *Vocabulaire de la psychanalyse, op. cit.*, p. 196. (Le concept d'*imago* est dû à Carl Gustav Jung. Le terme « décrit alors une imago maternelle, paternelle, fraternelle. » - Cf. *Ibid.* -)

sur le même plan la représentation du noyau familial et la forme de l'insecte adulte. (Le processus d'individuation, et donc un rapport au réel individuel, est inenvisageable.)

La « forme définitive, adulte, d'un insecte sexué » trouve donc son aboutissement dans la boîte d'un entomologiste : l'animal est « apte » dans la mort à être reproduit indéfiniment sous forme d'image figurative. Cette reproduction en image, évidemment non sexuée, se fait par clonage¹²⁹² et renvoie là encore aux mécanismes narratifs du cinématographe.

Les insectes « aplatis » permettent d'interroger les images qu'ils sont devenus comme doublures du réel, la photographie étant son mode de représentation normée (privilegié). Pour donner l'illusion du mouvement, en inscrivant un temps de lecture linéaire au sein de ces images, le cinéma naît en tant qu'agglutination d'images fixes. Pensons au *flip book*¹²⁹³ comme origine de l'*inscription* des images en mouvement. (Le dialogue entre photographie et cinéma se ferait donc là encore à l'origine à travers le livre et sa lecture.) Le terme de dialogue n'est d'ailleurs pas vraiment adéquat, le cinématographe se nourrissant de la photographie pour se consolider, un média annexant l'autre.

« Collecter » des images figuratives à travers la réalisation d'un film met aussi en abyme la pratique de l'entomologiste. Celle-ci revient à créer des formes plus qu'à conserver des insectes et permet d'exprimer une connaissance où l'universel triomphe sur la singularité, l'anormalité, la monstruosité, car on a supprimé toute imprécision perceptive ressentie comme imperfection. La figuration mène au récit tout comme ce dernier rend possible l'apparition, l'épiphanie du figural. Le désir de narration ne serait

¹²⁹² - Clonage : « *Multiplication in vitro d'un organisme, d'une cellule souche ou d'un gène, en grand nombre d'exemplaires identiques.* » (Cf. COLLECTIF, « Entrée : Clonage » in, *Dictionnaire de futures sciences.com.*, op. cit. [En ligne], URL : http://www.futura-sciences.com/fr/definition/t/genetique-2/d/clonage_310/>)

- Clone : « *Ensemble des individus obtenus sans fécondation, à partir d'un seul individu, par parthénogenèse s'il s'agit d'une espèce animale, par bouturage s'il s'agit d'une espèce végétale.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Clone » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : [<http://www.cnrtl.fr/definition/clone>](http://www.cnrtl.fr/definition/clone))

L'idée de clone et de clonage renvoie à la fin de notre étude du *Goût du Koumiz* où nous avons parlé de parthénogenèse.

¹²⁹³ Un *flip book* est composé d'« *une réunion d'images assemblées destinées à être feuilletées en mouvement. Il permet de créer une séquence animée à partir d'un petit livre relié. Le principe est simple. Il s'agit de relier une série d'images entre elles comme les pages d'un livre afin de tenir le dos ensemble et de faire défiler les images le plus rapidement possible. Grâce à la vitesse, le mouvement se reconstitue.* » (Cf. Gaëlle PELACHAUD, *Livres animés du papier au numérique*, Paris, L'Harmattan, 2010 p. 270.)

qu'un besoin de croyance, un désir d'illusion que l'univers « nous appartient » à travers un sens inamovible.

On projette toujours des figures sur des surfaces, dans un désir d'inscrire un sens. Pensons à Dali et à sa théorie de la *paranoïa critique* que le peintre présente comme une « *méthode spontanée de connaissance irrationnelle basée sur l'association interprétative des phénomènes délirants.* »¹²⁹⁴

Il est intéressant qu'un terme pour qualifier une maladie mentale, la paranoïa, certes reformulée par un peintre¹²⁹⁵, devienne pour celui-ci un atout jubilatoire. L'art permettrait d'expliquer le monde, de le sublimer et donc là encore de lui conférer un pouvoir émollient.¹²⁹⁶

Le peintre catalan fait l'apologie de l'hallucination volontaire, en « systématisant la confusion » de manière acharnée. Il parle d'« *hystérie anamorphique* ». ¹²⁹⁷ Le délire rend possible la création, à travers ce qu'il appelle une *paranoïa critique*. Il crée des objets qui peuvent être vus comme des corps et vice versa. Un cheval peut être aussi un lion ou une dormeuse comme dans *Dormeuse, cheval, lion invisibles* (1930). Selon Ruth Amossy :

Le délire à la base des troubles paranoïaques est à la source du tableau comme du poème. Désormais les frontières s'effacent, les barrières tombent : la paranoïa s'exprime dans la vie quotidienne comme dans la peinture, la poésie ou le cinéma. (...) Dès lors qu'il féconde la peinture et la poésie, le dynamisme paranoïaque se révèle capable non seulement de révolutionner le réel et de déployer au grand jour les mystères de l'inconscient, mais aussi d'instaurer sur ces bases une communication véritable entre les hommes.¹²⁹⁸

Ainsi une charrette peut devenir une ville dans *La charrette fantôme* (1933). Sa méthode paranoïa-critique, est une démarche qui exploite en peinture la capacité de

¹²⁹⁴ Salvador DALI, « Nouvelles considérations générales sur le mécanisme paranoïaque du point de vue surréaliste » in, *Revue Minotaure*, n°1, Albert Skira, Paris, juin 1933. Repris par José FERREIRA, *Dali – Lacan, la rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 42.

¹²⁹⁵ Mais qui sera « vampirisée » par Lacan. (Cf. Jacques LACAN, « Le problème du style et de la conception psychiatrique des formes paranoïaques de l'expérience » in, *Revue Minotaure*, n°1, op. cit. Repris dans Jacques LACAN, *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris, Le Seuil, 1975.)

¹²⁹⁶ Rememorons-nous la séquence des insectes épinglés et leur couleur s'écoulant de leurs corps qui a donc une action émolliente sur les formes. La cinéaste a d'ailleurs pensé en découvrant son plan, au montage, aux « montres molles » peintes par Dali. (Cf. Salvador Dali, *La Persistance de la mémoire*, 1931.)

¹²⁹⁷ *Id.*, *Oui : Pour une révolution paranoïa-critique*, Paris, Denoël, 1984, p. 20.

¹²⁹⁸ Amossy cité par José FERREIRA, *Dali – Lacan, la rencontre*, Paris, L'Harmattan, 2003, pp. 41-42.

l'esprit paranoïaque à lire dans la réalité les significations masquées par d'autres significations, à l'aide d'un enchaînement d'associations irrationnelles. Norma Evenson expose le phénomène paranoïaque comme « *des images banales dotées d'une double figuration – théoriquement et pratiquement, la figuration peut être multipliée ; tout dépend de la capacité paranoïaque de l'auteur.* »¹²⁹⁹ La figuration plastique permet ainsi de « *faire surgir l'image nouvelle par un jeu d'association qui réorganise le réel selon les impératifs du désir ou de l'idée obsédante.* »¹³⁰⁰ C'est ce que fait l'œil du spectateur quand il confond figure et matière, réel et réalisme.

Notre désir de figuration et de narration implicite est lié à celui de trouver un sens à notre propre existence et de tout expliquer par rapport à soi. L'archétype fondamental du récit est le roman. Freud ne s'y était pas trompé en présentant la fiction que l'on élabore à propos de sa propre histoire comme « roman familial ». (Le roman familial d'un névrosé consiste, pour reprendre Freud, en « *une activité fantasmatique particulièrement importante (...) inhérente à la nature de la névrose.* »¹³⁰¹)

Le fantasme hallucinogène d'une représentation se substitue à une perception inconnue du monde. L'écart entre les deux s'accroît tandis que se développe en creux la gestation d'une œuvre d'art qui s'émancipe de plus en plus du réel pour s'accorder avec la vision de l'être humain à savoir le réalisme. Un travail chromatique venant décentrer la figuration met en lumière son potentiel entropique et renaissant.

Dans ces chromatismes se dissimule un « infra-figuratif » (comme nous avons un « *infra-ordinaire* »¹³⁰² chez Perec) inhérent à notre façon de penser. Le film, ouvert à une perception libre, s'émancipe d'interdits réducteurs. Il permettrait d'« *interroger ce qui semble avoir à jamais cessé de nous étonner* »¹³⁰³ et remettrait ainsi en cause le

¹²⁹⁹ Norma EVENSON, « Extrait de Yale Art Gallery Bulletin, décembre 1963 » in, *Dali, rétrospective*, Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1979, p. 266.

¹³⁰⁰ Amossy cité par José FERREIRA, *Dali – Lacan, la rencontre*, op. cit., p. 41.

¹³⁰¹ Sigmund FREUD, « Le roman familial des névrosés » in, *Névrose, psychose et perversion (1924)*, trad. J. Laplanche (dir.), P.U.F., Paris, 1973, p. 158.

¹³⁰² 1) Cf. Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, op. cit..

2) Yannick Mouren indique « le néologisme infrachromie proposé par Jacques Aumont » (Yannick MOUREN, *La Couleur au cinéma*, op. cit., p. 81.) En effet, l'auteur parle d'« *exercice d'infrachromie* » (Jacques AUMONT, « Des couleurs à la couleur » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 47.) pour qualifier, alors, le cas d'une réduction chromatique où une figuration persiste comme celle de *Dersou Ouzala* (1975) d'Akira Kurosawa.

¹³⁰³ Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 12.

fantasme de donner un sens univoque à notre relation au monde pour inviter le spectateur à déployer sa capacité créatrice.

On peut se dépêtrer de la figuration comme on peut renier son histoire qui viendra alors nous « hanter » de toutes les façons possibles. La figure se « consume », mais ne brûle jamais, les croyances même séculières sédimentent notre quotidien le plus trivial...

CONCLUSION DE LA TROISIEME PARTIE

Michèle Waquant, à propos du film *Oblique* de son ancienne élève, remarque avec finesse : « *Elle aborde la question du cosmos d'une manière qui m'a touchée, par la fragilité de la matière-image. Que voit-on vraiment ? Les repères culturels sur lesquels on s'appuie, des a priori que l'on vérifie ? Belles questions.* »¹³⁰⁴

De façon plus générale, à travers les instabilités mimétiques, les troubles figuratifs et les expériences perceptives, les trois films de Caroline Pellet font l'apologie de l'implication du modèle scientifique dans la vie et dans un monde qui nous traverse et nous transperce de façon intellectuelle et sensible. La trilogie composée entre 2010 et 2012 porte sur l'exploration et la transmission de normes perceptives.

Oblique, *Silex* et *Imagos* présentent des personnes concentrées sur des activités humaines particulières. Astronomes, entomologistes et archéologues défendent la recherche et l'expérimentation comme base de l'existence. L'enjeu de chaque film est d'en témoigner tout en évoquant la singularité de chaque pratique impliquant corps et esprit à travers une gestuelle bien particulière et souvent très précise, demandant une attention absolue.

Souvent oniriques, parfois ludiques ou même cruelles, ces images célèbrent toutes l'acharnement, la passion à l'œuvre et le dépassement physique de nos possibilités sensibles.

Les trois films de Caroline Pellet réarticulent la relation entre représentation et perception. Les mécanismes scientifiques sont ainsi confrontés à ceux du cinématographe. L'espace-temps de la pensée narrative est désarticulé autant à l'image qu'à travers les propos des chercheurs. La cinéaste ne cherche pas à l'abolir, mais plutôt à en analyser les fondements, à en présenter les mécanismes.

En exposant des « modèles scientifiques » pour analyser notre monde, la cinéaste en souligne les pouvoirs ambivalents.¹³⁰⁵ Ses trois films présentent ainsi les

¹³⁰⁴ Correspondance M. Waquant / G. Reiner, le 22 décembre 2012.

¹³⁰⁵ Ce que Pastoureau rappelle, à propos de la connaissance en général : « *Nos savoirs actuels ne sont nullement des vérités absolues et définitives, mais seulement des étapes dans l'histoire des savoirs. Faute*

fantastiques puissances d'une « perception déformée par l'expérience » qui apporte un renouvellement possible du regard, à travers le soutien des autres sens, en particulier celui du toucher. Le regard est actif et créateur de possibles infinis. Créer et vivre deviennent synonymes.

L'observateur est lui-même observé dans un jeu réfléchissant les normes perceptives. Les chercheurs « déteignent » sur l'image. Le spectateur devient lui aussi chercheur au sens large ; on pourrait même le présenter comme explorateur des codes de la narration. Le déplacement est multiple. Le traitement spatial, et non plus linéaire, de l'image déplace les mécanismes narratifs dans l'œil du récipiendaire. La temporalité de la perception se saisit elle-même.

Caroline Pellet questionne le « modèle » artistique qui découle de normes scientifiques pour en proposer une *transmutation*. Le cinéma, comme création humaine et non « vérité » sur le monde, est ainsi à repenser. La « *distinction entre objets artificiels et objets naturels paraît à chacun de nous immédiate et sans ambiguïté. Rocher, montagne, fleuve ou nuage sont des objets naturels ; un couteau, un mouchoir, une automobile, sont des objets artificiels, des artefacts.* »¹³⁰⁶ L'image cinématographique est aussi un artefact, on l'oublie trop souvent...

Ces trois films interrogent les hiérarchies à l'œuvre et les mécanismes de pouvoir dans des logiques positivistes, ainsi que notre rapport à l'altérité. Ils relatent l'*épopée* des enjeux narratifs. La création d'un film implique des expériences audacieuses tant au niveau de son élaboration qu'à celui du sujet traité, toujours à la limite de la critique et de l'exploit.

La dimension *épique* est tout d'abord de nature individualiste, avant de devenir archétype d'un art poétique qui ne suit pas les logiques de fabrication à la chaîne. L'œuvre par sa singularité touche toujours au *cosmique*, au propre comme au figuré. Repensons au plan de la lune d'*Oblique* et à ses reliefs que Victor Hugo, en les observant lui aussi au télescope, un peu moins d'un siècle plus tôt que les protagonistes du film, désignait de l'expression de « promontoire du songe ». L'écrivain reprenait la

de l'admettre, le chercheur verserait dans un scientisme réducteur et dans un positivisme incompatible avec la recherche historique. » (Michel PASTOUREAU, *Les animaux célèbres*, op. cit., p. 166.)

¹³⁰⁶ Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Artefact » in, *T.L.F.i.*, op. cit. [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/artefact>

dénomination d'un des accidents lunaires de la carte de Cassini (1625-1712)¹³⁰⁷ comme titre de son pamphlet en faveur de l'imaginaire et de « l'insaisissable ».¹³⁰⁸ « *Ce songe était une terre.* »¹³⁰⁹ s'exclame-t-il en ajoutant : « *Les poètes ont créé une lune métaphorique et les savants une lune algébrique. La lune réelle est entre les deux.* »¹³¹⁰ Nous retrouvons cet *entre-deux*, terme déjà cité, qui qualifierait parfaitement, là encore, le travail « médiateur » de Caroline Pellet.¹³¹¹

La cinéaste présente aussi ses films dans des expositions pour accentuer la relation entre chaque film et exposer ainsi l'arborescence complexe de leurs ramifications. La projection simultanée sous la forme de diptyque ou de triptyque, accentue la thématique de la perception comme exploration et transmission d'un regard/savoir à l'œuvre dans chacun d'eux, par la cohabitation « dans un même plan » d'images des différents films. Le travail associatif de corrélations personnelles, qui se faisait déjà au cœur même de chaque film par le jeu des correspondances de situations, de gestes, de sonorités, s'intensifie.

L'expression de *soft montage*¹³¹² de Harun Farocki, artiste qui a énormément influencé la plasticienne, illustre cette idée avec pertinence : lorsque l'on met en présence du spectateur des objets différents, il peut, presque à son insu, les relier

¹³⁰⁷ Traduction française des termes latins *Promontorium Somnii*. (Cf. Victor HUGO, *Le Promontoire du songe*, op. cit., pp. 27-28, note n° 1.)

¹³⁰⁸ Annie LEBRUN, « La nuit à prendre ou à laisser » in, *ibid.*, p. 10.

¹³⁰⁹ Victor HUGO, *ibid.*, p. 21.

¹³¹⁰ *Ibid.*, p. 25.

¹³¹¹ Deux autres extraits du texte de Victor Hugo entrent en résonnance avec le travail de la cinéaste : « *L'art respire volontiers l'air irrespirable. Supprimer cela, c'est fermer la communication avec l'infini. La pensée du poète doit être de plain-pied avec l'horizon extra-humain. (...) Le poète complet se compose de ces trois visions : Humanité, Nature, Surnaturalisme. Pour l'humanité et la Nature, la Vision est observation ; pour le Surnaturalisme, la Vision est intuition.* » (*Ibid.*, p. 55.) Et : « *L'habitation du songe est une faculté de l'homme. L'empyrée, l'élysée, l'éden, le portique ouvert là-haut sur les profonds astres du rêve, les statues de lumière debout sur les entablements d'azur, le surnaturel, le sur-humain, c'est là la contemplation préférée. L'homme est chez lui dans les nuées. (...) Non, personne n'est hors du rêve. De là son immensité. Qui que nous soyons, nous avons ce plafond sur notre tête. Ce plafond est fait de tout, de chaume, de plâtras, de marbre, de fumée, de ruines, de forêts, d'étoiles. C'est à travers ce plafond, le songe, que nous voyons cette réalité, l'infini.* » (*Ibid.*, pp. 94-95.)

¹³¹² Chantal Pontbriant explique que « *Tout se passe chez Farocki dans un entre-deux des images, dans cet espace mental que leur juxtaposition laisse surgir. C'est ce que Farocki appelle le soft montage.* » (Cf. Chantal PONTBRIANT, *HF/RG (Harun Farocki/Rodney Graham)*, Paris, Jeu de paume, Black jack Éditions, 2009, p. 25.)

mentalement. C'est un processus qui rassemble le geste artistique et les potentialités des spectateurs.¹³¹³

¹³¹³ Remémorez-nous Perec qui, pour s'approcher de l'*infra-ordinaire*, exhorte son lecteur par ces quelques phrases formulées au présent de l'impératif : « *Décrivez votre rue. Décrivez-en une autre. Comparez. Faites l'inventaire de vos poches, de votre sac. Interrogez-vous sur la provenance, l'usage et le devenir de chacun des objets que vous en retirez.* » (Georges PEREC, *L'Infra-ordinaire*, op. cit., p. 12.)

CONCLUSION GÉNÉRALE

DU NOIR ET BLANC AU CINEMA : **UNE RÉVOLUTION DES MEDIAS**

- Révolution figurative / Révolution spéculative

Le cinéma « évolue » de l'analogique au numérique. En salles, le passage actuel au tout numérique en est un exemple patent. Pour être à l'affiche, les films argentiques devront être numérisés. Cette réduction des choix de projection n'est pas nouvelle : elle fait écho aux supports de diffusion de la vidéo analogique, eux aussi délaissés avec l'« arrivée révolutionnaire » du numérique proprement dit.

La pellicule serait donc passée à la vidéo puis au numérique, ce dernier média était considéré plus proche du réel et donc meilleur, en proposant immédiatement (sans développement ni transfert sur bandes, notamment) des images de notre quotidien. C'est oublier que les images digitales sont le résultat de données quantifiées et échantillonnées.

L'enjeu est économique. Le versant optimiste et officiel de ce choix politique est d'affirmer que chacun de nous a la possibilité de filmer ce qu'il perçoit et peut en témoigner à l'aide d'images en mouvement (soi-disant) plus simples à manipuler et (soi-disant) moins onéreuses. Les caméras se miniaturisent et tout devient caméra, du téléphone portable à l'ordinateur avec webcam intégrée.

Mais n'importe quelle image en mouvement ferait-elle un film ?

D'autre part, accepter (ou imaginer) que l'on puisse tout filmer revient à admettre d'être en permanence sous les feux des projecteurs et donc acteurs. L'image fait acte de vérité : un moyen de dire « j'y étais et je l'ai vu, en voici la preuve en images ». Dissimulé sous ces feux de la rampe, l'automatisme des outils de réalisation impose des normes généralement oubliées. Le réalisme équivaldrait au réel alors qu'il n'en est qu'une représentation.

Lors de la perception d'images en basse résolution, la texture numérique s'exhibe à travers les pixels... Le grain de la pellicule qui affiche la présence du

contenant au détriment du contenu peut être vu comme un frein au réalisme, il a disparu en numérique ; celui-ci s'émancipe aussi de la profondeur de champ de l'émulsion, proposant une image totalement nette et plate questionnant les limites de l'œil humain. L'image numérique, comme l'argentique avant elle, ne peut prétendre à une adéquation absolue avec notre perception. Pourtant, une apologie de la « définition » est en jeu de manière absurde : la surface, le nombre des pixels, celui des récepteurs, toujours plus importants, permettent de montrer l'image numérique comme encore plus réaliste : « Le progrès est en marche ».

L'idéologie, qui sert à justifier cette évolution des médias, ne diminue pourtant pas le prestige qui entoure une pellicule devenue rare. Celle-ci en tant que média fait toujours rêver ; elle devient un gage d'esthétique. En se substituant au réalisateur, elle n'est plus un moyen d'expression, mais une preuve de réussite économique. La pellicule est onéreuse. Le producteur s'impose : il contrôle le film et doit le rendre économiquement viable, selon les attentes du public. Ces attentes se modèlent, là encore, sur les normes réalistes. La pellicule invaliderait une liberté économique que le numérique postule.

Certains cinéastes choisissent de gonfler le montage de leur film numérique terminé en 35 mm. puis l'encodent à nouveau pour la diffusion. Ces images en mouvement hybridées possèdent alors un grain et une profondeur de champ dont le numérique est privé. Ces « traces » spécifiques de l'argentique peuvent devenir pures affectations, tels les effets artificiels proposés par des logiciels de montage informatique en postproduction. Tout peut devenir numérique : ce n'est plus qu'un contenant qui peut imiter n'importe quoi, même les rayures d'un vieux film... Le numérique devient une nouvelle utopie *plastique* au sens matériel du terme.

Le digital pastiche le média qu'il supplante. L'image numérique n'a plus un rapport analogique, mais « chiffré » avec le réel ; pourtant, en imitant l'imitateur, elle adopte une quête analogique qu'avait connue l'argentique face à ce qu'elle cherchait à montrer. L'image numérique se formate sur les codes argentiques et renoue avec ses limites ; des limites devenues des normes, *a priori* immuables, pour représenter le réel.

Cette normalisation est liée à une représentation des figures. Par delà la différence de nature entre les deux médias qui n'ont pas les mêmes logiques de fabrication, ni les mêmes résultats, le réel doit se figurer à l'image et au son. Le

réalisme est basé non pas sur une perception du réel, mais sur un texte narratif. L'image en mouvement et la bande-son qui lui est associée illustrent un scénario : elles proposent une forme *graphique* du monde. Cette représentation du monde est ainsi transmise par le verbe et non par l'œil ou l'ouïe.

La figure visuelle et sonore doit être aussi stable que le texte auquel elle se réfère. Ce qui explique le passage du noir et blanc à la couleur, dans un désir de contrôler autant les figures que la gamme spectrale à laquelle elles correspondent. Tout comme le cinéma est passé du muet au parlant : le son éclaire ce qu'on ne pourrait pas vraiment discerner... Ce formalisme sous-tend une représentation omnisciente du monde. Le réalisme ne serait qu'un réel défini comme tel, totalement perçu et, donc, connu par l'homme.

À l'inverse, des cinéastes cherchent à interroger notre rapport au réalisme, à en présenter les limites dogmatiques et à en célébrer les paradoxes. Pour ce faire, ils en décentrent les conventions figuratives par la déconstruction physique des formes. L'explosion comme posture créatrice « se file » à l'image. Le renversement figuratif rend caduc tout rapprochement basé sur une logique de comparaison formelle à un écrit.

Du *propre* au *figuré*, l'identification analogique devenue *informe*, et donc *impropre*, se transforme en *figure* métaphorique de l'éclatement. L'explosion des normes narratives se donne ainsi comme expérience *plastique* tant poétique, analytique, que libertaire.

Chaque média a des caractéristiques distinctes et devrait proposer des expériences cinématographiques *différentes*. Une évolution des médias présuppose l'idée de progrès. Au regard d'un écrit fondateur, cette idée d'« évolution » serait en lien avec une perception de plus en plus nette, une forme de plus en plus précise équivalente à un texte reproduit *noir sur blanc*. *A contrario*, des films attestent d'une expérience perceptive qui vient déstabiliser une norme graphique ; en revendiquant un rapport au réel physique qui englobe le cognitif et non une pensée « édictée » venant impressionner nos sens.¹³¹⁴

¹³¹⁴ En cela, l'image numérique serait d'ailleurs paradoxalement émancipatrice puisque comme le note avec finesse Pastoureau : « dans de nombreux domaines du texte et de l'image, le degré zéro de la couleur c'est le blanc du papier. Mais l'informatique et l'image numérique ont commencé à changer cette

Comment établir une relation au monde différente de celle d'une revendication omnisciente si ce n'est justement en présentant une image informe, c'est-à-dire moins « lisible » ? Pour ce faire, des cinéastes reviennent à l'origine de la représentation figurative à savoir : l'impact de la lumière sur une texture. Si la lumière est trop importante ou trop faible, la forme tend à perdre de sa précision au profit d'une trace bien réelle, physique, du rayon lumineux ou de son absence. La texture elle-même peut être mise en cause quand elle transparait. Ces variations possibles sont démasquées pour être magnifiées. Le cinéaste confère ainsi aux images une *plastique* « achromatique ».

Moyen de décomposition des normes narratives dominantes au cinéma à travers cette *cinéplastie* retrouvée, l'explosion des figures, donnant naissance au noir et blanc, invite non pas à redéfinir de manière dogmatique ce média, mais à le libérer de toute attente et de tout contenu préconçu.

Remettre en cause un écrit fondateur à l'origine d'une figuration narrative, revient à postuler une perception incertaine du monde au sens large et, dans un sens plus restreint, à présenter une vision trouble correspondant à une optique excitante. Attester d'une telle vision, c'est critiquer les normes prédéfinies dans les manuels des outils cinématographiques qui édictent, de manière *graphique*, une figuration comme représentation du monde.

Modulons cette dernière affirmation : la représentation du monde est filtrée au cinéma par le verbe, *puis* par l'œil et l'ouïe qui l'interprètent. La subjectivité s'impose. Prendre en mains les normes et les décentrer physiquement, c'est trouver une autre équivalence entre image formelle et écrit qui serait celle d'une *trace* graphologique, *texture* avant d'être texte, pur « paysage état d'âme ».

Ce travail de défiguration est corollaire de l'apparition de noir et blanc bâtards. Un travail *différent* du noir et blanc est à l'œuvre dans tout un pan du cinéma actuel en tant que manifestation d'un questionnement sur notre rapport au réel. Interrogeant un réalisme normé par des codes perceptifs figuratifs, il réévalue un rapport au monde sensible et non pas immédiatement graphique. Ces chromatismes peuvent s'analyser à travers une logique de la réception en proposant une *plasticité* subjective. La référence

façon d'envisager le blanc, et bientôt, celui-ci sera de nouveau considéré comme une couleur à part entière. » (Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 222.)

au réel ne serait pas un écrit fondateur, mais une expression de nos sensations. L'œuvre ne masquerait pas des codes écrits, là encore, *noir sur blanc*¹³¹⁵, mais affirmerait nos limites cognitives, notre méconnaissance du réel « blanc sur noir ».

L'évolution des médias dans une quête absolutiste devient une *révolution*, un retour littéral aux origines, qui n'est pas celles d'un cinéma « rétro », présent actuellement dans le cinéma narratif avec par exemple *The Artist*¹³¹⁶ qui surjoue une parodie de cinéma muet tout en reprenant les cadrages normés de l'âge classique, tel un pseudo *Chantons sous la pluie*.¹³¹⁷

Les films étudiés *décadrent* ces normes pour les réorienter comme création humaine spécifique et non comme perception du monde « tel qu'il est ». Chaque film devient *essai* au sens propre et adopte la première personne du singulier pour parler d'une expérience particulière qui doit être partagée avec le spectateur, en tant que rapport au monde contemplatif. Si les méandres de la pensée sont prétendument linéaires, ici, la linéarité n'est pas de mise. La déconstruction de la figuration narrative propose une expérience chromatique radicale. L'expérience est spectrale au sens newtonien, mais aussi sonore.

En décentrant la forme, un chromatisme bâtard se révèle qui déstabilise la lisibilité des formes. Ce chromatisme est réaliste dans le sens où il affiche la matière au détriment d'une représentation. L'intérieur s'extériorise. Les viscères suintent. Sous la forme se dissimule la chair ; ce noir et blanc informe n'illustre pas, mais atteste des humeurs. Il devient non plus représentation, mais suggestion permettant d'exprimer l'affectif dissimulé sous le sensitif. Ressenti du cinéaste, « cicatrices figuratives » vestige d'une démarche refusant l'opposition couleur / noir et blanc pour s'élargir à d'autres polychromies. Le but est de contaminer toute visée morale entre industrie et artisanat, entre couleur et noir et blanc, entre bien et mal, dépassant ces vestiges religieux (la figure, les icônes) qui ont perdu tout fondement spirituel salvateur pour ne conserver que des bribes « témoins ». L'œuvre s'analyse en se décomposant : le film tend alors à une psychanalyse littérale. De la philosophie humaniste, on passe à l'étude

¹³¹⁵ C'est-à-dire « *par écrit* ». (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Noir » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/noir>)

¹³¹⁶ Michel Hazanavicius, *The Artist*, France, 2011.

¹³¹⁷ Stanley Donen, Gene Kelly, *Singin' in the rain (Chantons sous la pluie)*, États-Unis, 1952.

des « symptômes » des modes de pensée prégnants dans la manipulation des outils cinématographiques.

Les composants de ces images « en vrac » sont à recomposer par le spectateur devenu créateur, tout comme le cinéaste était observateur d'un monde, de ses limites et de celles transcrites par ses outils « formateurs ». Le *contrôle* perd de son emprise pour inviter à la « composition ». Le spectateur, perdu dans un premier temps, au regard d'un divertissement calibré, retrouve une liberté : celle d'être « accordeur ». L'homme a besoin d'images, nous revenons au cinéma comme production onirique. Dans ce cas cependant, l'expérience est collective tout en étant personnelle ; à chaque observateur de se raconter sa propre histoire sur les traces de son prédécesseur. La perspective change. Toute pensée est représentation. L'esprit conditionne. L'image guide ; détourner sa figuration c'est travailler l'accident et célébrer la contingence. L'expérience est active ; elle se rejoue perpétuellement à chaque projection.

À quoi sert-il de faire une image en noir et blanc aujourd'hui si ce n'est à s'interroger, remettant ainsi en cause les règles traditionnelles du cinéma ? Ce retour du noir et blanc permettrait de se dessaisir des représentations figuratives qu'impose notre société pour exprimer un rapport au monde plus concret, une relation à ce dernier de l'ordre de la contemplation et non de la reconnaissance immédiate. Inventer le noir et blanc devient l'exercice d'une pensée critique contre le cinéma industriel, la société qui le produit et en affirme l'exclusivité et l'inéluctabilité. L'usage du noir et blanc permettrait de créer toujours de nouvelles images et de faire acte de résistance à la standardisation.

C'est la définition même du style selon Deleuze :

Là aussi c'est une question de devenir. Les gens pensent toujours à un avenir majoritaire (« *quand je serai grand, quand j'aurai le pouvoir (...)* ».) Alors que le problème est celui d'un devenir-minoritaire : non pas faire semblant, non pas faire ou imiter l'enfant, le fou, la femme, l'animal, le bègue ou l'étranger, mais devenir tout cela, pour inventer de nouvelles forces ou de nouvelles armes.¹³¹⁸

¹³¹⁸ Gilles DELEUZE, « Sur le Style » in, *L'Abécédaire*, Paris.

- Dynamisme du corpus étudié

Ce noir et blanc instable trouve son origine dans un accident optique et sonore qui met en crise la « forme » du cinéma industriel normée par les principes narratifs que sont la mimésis et la diégèse. Hors des codes du réalisme, il devient une *expérience esthétique* pour le créateur de l'œuvre, son narrateur et son spectateur. Ce noir et blanc se positionne par rapport à un principe d'intensité. C'est pourquoi son expérimentation relève, de nos jours, de l'exception. Des initiatives individuelles, aux enjeux cruciaux, font figure d'aberrations (on parle d'*aberrations chromatiques* - où est toujours en jeu un questionnement perceptif -) dans le panorama du cinéma actuel. Mais, elles n'en sont que plus marquantes.

Si le cinéma en couleurs vit sa période « *naturaliste* », c'est que les créateurs, scénaristes et metteurs en scène se complaisent dans ce genre, pensant sans doute qu'un cinéma différent n'aurait pas l'agrément du public. L'exemple des peintres et de toute l'histoire de l'art, avec ses évolutions et ses styles, ne semble pas avoir de répercussion dans le milieu des cinéastes.¹³¹⁹

déplore Alekan.

Notre étude a cherché non pas à récuser cette regrettable affirmation, mais à chercher des contre-exemples dans un cinéma qu'Alekan, lui aussi, présente comme « différent »...

L'étude a permis de préciser les intentions de cinéastes qui persistent à utiliser le noir et blanc alors que l'évolution historique du média invite à utiliser la couleur. L'analyse vise à montrer comment ce choix à contre-courant permet de réfléchir sur le média de façon non-chronologique. Nous avons détaillé diverses approches et enjeux matériels, esthétiques et réflexifs afin de présenter des styles de noir et blanc éloignés d'une histoire univoque des formes.

« *Que peut la couleur indépendamment de la forme ?* »¹³²⁰ se demande Nicole Brenez qui ajoute : « *L'image est-elle l'élément principal du cinéma ?* »¹³²¹

¹³¹⁹ Henri ALEKAN, *Des Lumières et des ombres*, op. cit., p. 36.

¹³²⁰ Nicole BRENEZ, « Couleur critique. Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain » in, *La couleur en cinéma*, op. cit., p. 158.

¹³²¹ *Ibid.*, p. 160.

Nous avons désiré présenter un noir et blanc qui ne soit pas fondé sur une logique positiviste, mais sur une dynamique particulière où les noir et blanc se répondent et parfois se correspondent ; impliquant bien plus qu'un simple choix chromatique binaire entre noir et blanc et couleur. Il serait impossible aujourd'hui de fonder une telle répartition chromatique comme postulat de nos recherches. De manière associative, en devenant sonore, musical, philosophique, idéal, critique..., ce noir et blanc rhizomique irrigue une œuvre bien au-delà d'une simple manifestation technique.

Ces artistes communiquent leurs impressions d'étrangeté et donnent à découvrir un monde ambivalent à explorer par tâtonnement à travers un rythme hypnotisant et des images qui se répètent ou se font écho bien loin de la narration linéaire habituelle. La variation des images figuratives permet de ne pas figer sa perception. Le cinéaste compose avec l'inattendu du réel pour rendre compte d'une expérience de ravissement personnel. Il l'indique plastiquement en laissant advenir les images en tant qu'opérateur, mais aussi lors du développement ou du tirage.

Le champ de nos exemples s'est majoritairement concentré sur l'Europe venant ainsi critiquer Hollywood, qui rappelons-le, fut lui-même créé par des immigrants du Vieux Continent. Cette « Europe filmique », sourde à Hollywood, ne nous a pas empêchés d'analyser un film du Japonais Ichiro Sueoka qui se moque du *Magicien d'Oz*, fleuron s'il en est de la ville cinématographique. Notre recherche s'est fondée sur des entretiens et des voyages personnels. Elle ne fut pas aisée, même en France. Nous avons refusé de travailler sans copies des œuvres à disposition. Seule exception, *Rainbow of Odds*, dont l'analyse fut brève (sans parler du sublime film russe de Guerman à peine mentionné en introduction, dont nous avons seulement une mauvaise copie vhs sans sous-titres...)

Qui plus est, les questions culturelles liées à la couleur sont représentatives d'une zone géographique. Pastoureau note :

Quant aux populations d'Afrique noire ou d'Asie centrale, elles ont parfois du mal à se plier aux paramètres de la couleur tels que les définit la culture occidentale (tonalité, valeur, saturation). Devant une teinte donnée, il est parfois plus important de savoir si elle est sèche ou humide, tendre ou dure, lisse ou rugueuse que de déterminer si elle s'inscrit dans la gamme des rouges, des bleus ou des jaunes. La couleur n'est pas vraiment une chose en soi, encore moins un phénomène relevant uniquement de la vue. Elle est appréhendée de pair avec d'autres paramètres sensoriels et, de ce fait,

les enquêtes « à l'européenne » sur la notion de couleur préférée ou mal aimée n'y ont pas grande signification.¹³²²

Toutefois nous avons cherché à prendre en compte cet élargissement de la question de la couleur à travers deux voies complémentaires. D'une part, notre étude se voulait le carrefour de recherches pluridisciplinaires. D'autre part, nous avons insisté sur le fait que ces films certes occidentaux regardaient vers l'Orient à travers notamment une attitude méditative récurrente. Le terme même de *méditation* mériterait aussi d'être plus développé tant il est complexe, se rattachant autant à une forme de spiritualité qu'à une philosophie qui évolue à travers les époques et ses zones géographiques pour devenir un art de vivre.¹³²³

¹³²² Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 206.

¹³²³ Pour une possible approche laïque et occidentale de la méditation, voir entre autres celle de Jiddu Krishnamurti. (Cf. Jiddu KRISHNAMURTI, *Se libérer du connu*, trad. de Carlo Soarès, Paris, J'ai Lu, 1995.) ainsi que celle plus contemporaine de Jon Kabat-Zinn qui parle de *mindfulness meditation* (« méditation de la pleine conscience ». (Cf. Jon KABAT-ZINN, *Où tu vas, tu es*, trad. de Yolande Du Luart, Paris, J'ai Lu, 2004.) Mentionnons, comme précurseur, le si singulier *Livre Rouge ou Liber Novus* de Jung. Le psychanalyste suisse, en s'intéressant de plus en plus aux religions et mythes extra-occidentaux, va élaborer pendant plus d'une quinzaine d'années cet extraordinaire ouvrage où l'art de l'enluminure et de la calligraphie transcende toute réflexion théorique. (Cf. Sonu SHAMDASANI, *Le Livre Rouge de C.G. Jung, récit d'un voyage intérieur*, Paris, Musée Guimet, Anne Leclercq éditions, 2011.)

- Relation au Réel

Nous survivons dans un monde qui ne fonctionne que pour et par le rendement, dans lequel l'incertitude (à l'égard de la notion de couleur ou de figure par exemple) n'est pas de mise. Michel Pastoureau en fait le constat : « *Le doute n'est plus un outil de pensée ; le flair n'est plus un instrument de recherche (...) Le relativisme culturel est devenu scientifiquement incorrect et politiquement suspect. C'est oui ou c'est non, jamais peut-être ; c'est blanc ou c'est noir, pas gris, et encore moins gris perle ou gris tourterelle.* »¹³²⁴

Le doute n'est pas de mise dans un cinéma narratif. S'il existe, il ne doit pas s'étendre au média et doit se limiter à une incidence narrative. Une indécision perceptive devient indécision cognitive. Or, ce noir et blanc interroge nos limites techniques, perceptives, économiques, sociales. La constellation d'œuvres que présente notre étude offre des noir et blanc subjuguant les normes. Émancipés de leur spécificité argentique (et donc de leur dépendance envers un support), ils trouvent d'autres voies pour dépasser leur devenir « programmé » (en tant que couleur figurative).

Pastoureau se demande : « *pas de couleur, trop de couleur, serait-ce au fond la même chose ?* »¹³²⁵ et : « *trop de couleur, tue la couleur.* »¹³²⁶ Nous nous permettons d'ajouter : et la forme surtout. Nous arrivons à la même conclusion que l'historien, qui sur la question de la couleur en général affirme : « *Dans les cultures occidentales, aujourd'hui comme hier, les extrêmes se rejoignent, les systèmes s'inversent et se transgressent, semblent souligner ainsi la vanité de toute analyse, sinon de tout discours. Comme si, toujours et partout, les couleurs ne parlaient qu'aux couleurs.* »¹³²⁷

Les noir et blanc proposeraient une éthique plus existentielle, non symbolisée par le langage ou imaginée par une pensée consciente, ils seraient la proposition, sous forme d'esquisse, d'un réel inconnu qui, au cinéma, échapperait à une fonction narrative et à son sens réaliste, pour proposer une certaine *utopie* réconciliatrice avec une logique

¹³²⁴ Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs*, op. cit., p. 231.

¹³²⁵ *Ibid.*, p. 220.

¹³²⁶ *Ibid.*, p. 223.

¹³²⁷ *Ibid.*

du tout. Ces films présentent certaines facettes d'un noir et blanc total, celui d'un Réel autant psychanalytique qu'archéologique. Un noir et blanc unique, en tant qu'« entier » disparu, oublié, refoulé, rejeté, exclu, refusé dans une perspective réaliste.

Ce noir et blanc pourrait être le vecteur de « *ce que l'on ne connaît pas* ». D'après la classification lacanienne et ses trois registres (L'Imaginaire, Le Symbolique et le Réel), le noir et blanc serait ce qui résiste à l'Imaginaire et au Symbolique, à la représentation et à la définition. Il ne renverrait donc plus à un signifiant. Il serait par essence fuyant, perméable à toute définition notionnelle et à l'origine d'une quête de l'invisible autant que d'une acceptation de ne pas rendre tout visible. Il serait le Réel.

Sans nom, ce noir et blanc n'aurait rien à voir avec un noir et blanc narratif qui, à l'inverse, aboutirait à camoufler un Réel par essence inquiétant. Entretenir ce rapport au noir et blanc reviendrait à proposer un échange avec le réel en allant le chercher dans ce qui résiste à l'acte cinématographique, en tant que codification. Comment concrétiser cette idée de noir et blanc si ce n'est en élaborant un travail du noir et blanc malgré soi ? Travailler le noir et blanc s'exprimerait par le fait de filmer sans avoir défini un projet (en particulier par l'écrit via un scénario, soumettant le noir et blanc à une écriture et donc au symbolisme) qui viendrait censurer le noir et blanc comme chromatisme réel.

Le noir et blanc devient expression de l'imprévisible, manifestation d'un Réel qui s'invite de manière fortuite, atteste de sa présence par delà notre logique cognitive. Il transmet des informations par essence entropiques, parcellaires, lacunaires. Il ne peut être toléré dans un univers cinématographique dominé par des réponses (et non des questions) autocentrées, car il met en question la trahison réaliste présentant un monde soi-disant reconnu et donc plus que connu.

Ces noir et blanc *gyrovagues*¹³²⁸ jouent de « *L'écart (...) entre la couleur réelle, la couleur perçue et la couleur nommée* »¹³²⁹ et donc représentée. Pastoureau ajoute : « "Entre le peut-être et le pas tout à fait" : *n'est-ce pas la couleur même de la vie ?* »¹³³⁰ Ces noir et blanc « en désordre » n'en seraient-ils pas des exemples ?

¹³²⁸ Gyrovague : « *Du bas latin, gyrovagus, "errant" et composé de gyros "cercle" et de vagus "vagabond", vague "indéfini".* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Gyrovague » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/gyrovague>>)

¹³²⁹ Michel PASTOUREAU, *Les Couleurs de nos souvenirs, op. cit.*, p. 228.

¹³³⁰ *Ibid.*, p. 235.

Pour proposer des voies autant exploratrices qu'inventives, la perte physique, chimique ou numérique du noir et blanc est plus qu'assumée. Un réel certainement poétique au sens de créatif autant qu'instructif transparaît. La déficience technique peut alors devenir un atout à l'image d'un corps qui pallie son handicap en se développant à l'extrême.

Ces films sont engagés dans une pluralité du noir et blanc bien au-delà d'une élégie de la perte d'un média. Le chant du cygne de l'analogie devient l'expression de possibilités créatrices (proches de celles de formules mathématiques avec une ou plusieurs inconnues, incarnant ce réel « ineffable »). Ce noir et blanc fait acte de résistance en proposant un principe dynamique de renaissance, dans une visée révolutionnaire au sens premier du mot de retour en arrière et donc de questionnement pour esquisser un autre devenir. Un noir et blanc qui prend acte d'une disparition perceptive, d'une disparition matériologique, d'une disparition économique et politique.

Ces noir et blanc pourraient être considérés comme des « sur-prises » tant du point de vue du processus que de la perception. La *prise* qui serait celle de la forme est insaisissable dans son entièreté, elle échappe toujours et emporte vers un ailleurs : celui d'un dépassement de la figuration. En proposant une expérience immersive, la distance ne peut être celle, objective, d'un regard extérieur. Le cinéaste comme le spectateur rencontre ces noir et blanc face à face. La figure globale est insaisissable et donc non codifiable. Le noir et blanc en jouant la polysémie entre trait et chromatisme, contour et intérieur, surface et fond ne propose que des saillies, des accroches de figuration pour inventer un parcours forcément singulier et pourtant pluriel, car en revoyant le film l'observateur peut imaginer un autre cheminement. L'œuvre s'explore avant tout dans le temps de l'instant, de l'intuition.

Le noir et blanc se présente comme état de passage, comme processus. En faisant l'apologie du fragment, il aboutit à saisir paradoxalement un tout inaccessible. Le choix des films étudiés, forcément subjectif et partiel, en est le reflet méthodologique. Ces films proposent eux-mêmes une logique du fragment aux niveaux de leur brièveté, de leur construction non linéaire et de leurs figures et chromatismes disloqués. En tant que partie pour le tout, mais aussi haptiques, exponentiels, expansifs, ils surgissent parfois de manière imprévisible, par contraste avec des éléments non noir

et blanc : intermittents, on les voit ou on les entend encore plus. Cet aspect dissonant est tout particulièrement intéressant....

Ces films imposent l'idée que « *le noir et le blanc sont des couleurs à part entière.* »¹³³¹ Le noir et blanc peut donc être perçu en tant que tel ou pas : libre au réalisateur ou au spectateur d'en décider de manière subjective. La subjectivité et les limites qu'elle induit sont revendiquées et assumées. Ces noir et blanc s'opposent à une prétendue neutralité du travail de la couleur figurante (comme élément présentant une réalité objective) et à l'idée erronée que l'on peut tout voir et donc tout dire. Le cinéaste peut être dans une incompréhension partielle ou totale face à ce qu'il voit.

Cette recherche présente une esquisse de noir et blanc en devenir, qui permet d'interroger le réel sans les conventions du réalisme et de dépasser certaines catégories telles que documentaire et fiction où son et image sont liés à ces conventions. Ces pratiques du noir et blanc s'écartent de leur origine purement matériologique et de leur finalité figurative. Elles proposent une traversée qui permettrait un bref instant de se confronter au réel, d'échapper aux conventions déterministes et linguistiques.

Nos films dans une volonté d'exemplarité sont venus cimenter notre propos. Cette juxtaposition d'études de cas nous a permis de justifier une démarche globale, de développer une réflexion plus générale sur ce sujet, choix méthodologique qui servit à illustrer nos propos et à confirmer nos hypothèses. L'enjeu crucial de notre recherche aura été d'y localiser les sources et d'y avoir accès. Le corpus reste un chantier protéiforme, inédit et surtout à poursuivre.

Cette étude a proposé différents aspects de ce cinéma. Aucune caractéristique prédéfinie n'a donc été privilégiée. Au contraire, notre intérêt a porté sur des artistes qui remettent en cause telle ou telle définition attendue. C'est pour cela que nous avons parlé aussi librement d'un noir et blanc au singulier, de noir et blanc multiples comme de noir et de blanc complémentaires questionnant paradoxalement leurs opposés.

Le corpus proposé est le résultat d'une hétérogénéité de propositions qui induisent une autre esthétique du noir et blanc : un noir et blanc sans règle dont le seul fil conducteur serait sa prolifération vers un au-delà de sa définition. Ces œuvres symptomatiques d'un noir et blanc proposent une expérience de l'incontrôlable pour

¹³³¹ *Ibid.*, p. 87.

induire un rapport de maîtrise bien différent. Une expression d'un réel se rappelle alors à nous, non camouflé par des mécanismes narratifs et des normes réalistes. L'inattendu serait recherché, assumé et même pourrait-on dire glorifié par la présence de ces noir et blanc, témoins de l'inconnu.

Le choix relativement réduit d'exemples (inversement proportionnel au nombre plus que conséquent d'œuvres visionnées, tant pour la préparation du Festival des Cinémas Différents de Paris, qu'à titre de programmatrice indépendante et bien évidemment de chercheuse), s'est imposé pour éviter un catalogue qui aurait été frustrant autant pour la réflexion que pour le lecteur. Le petit nombre d'œuvres approfondi dans cette recherche a permis de privilégier le particulier. Néanmoins, privilégier certains films au détriment d'autres ne s'est effectué pas sans abandon douloureux.

Du reste, ce choix de films s'étant fait à partir de leur projection, le travail de programmateuse fut crucial concernant la rédaction de ce doctorat. Dominique Païni en souligne les relations ainsi : « *avant tout d'une part, éclairer les films l'un par l'autre, d'autre part les projeter l'un sur l'autre pour les rapprocher, les assombrir des ombres d'autres films pour les comparer, les confondre. Il s'agit de la même chose dans ce texte : d'une programmation.* »¹³³² Le jeu entre ombre et lumière à travers le parti pris d'un « montage » de films au sein d'une programmation audiovisuelle fait écho à un « montage » d'œuvres filmiques au sein d'une étude écrite.

¹³³² Dominique PAÏNI, *L'Attrait de l'ombre*, op. cit., p. 13.

- Au-delà de la projection « classique »

Ces œuvres cinématographiques se nourrissent de propositions artistiques qui vont bien au-delà des images en mouvement. Aujourd'hui, on ne parle pas de « numérico-graphie », comme de cinématographie. L'écriture garante de stabilité disparaît pour ne conserver que les termes de *cinéma* et de *vidéo numérique*.

Est-ce qu'une écriture normée, incite, en devenant sous-entendue, à de plus grandes libertés créatrices ? (La transformation d'un signal lumineux et sonore en information permet de mettre sur le même plan, de façon plus « parlante » qu'en argentique, l'image visuelle et l'image sonore et donc la forme figurative - graphique -.) Est-ce que le cinéma cherche à imposer une concordance entre écriture visuelle et écriture sémantique irréversibles telles les deux faces d'une même pièce de monnaie comme l'indique Lacan : « *Mallarmé pouvait comparer l'usage commun du langage à l'échange d'une monnaie dont l'avvers comme l'envers ne montre plus que des figures effacées et que l'on se passe de main en main "en silence"* »¹³³³ ? Le noir et blanc au cinéma permettrait paradoxalement d'affirmer la vacuité de ce langage perdu dont la « sonorité » ne résonnerait plus d'un sens évident.

Qui plus est, on parle de vidéaste et de cinéaste de façon tranchée, mais cela suggère plutôt un statut, un ressenti qu'un rapport au média, ce rapport faisant aussi débat et étant très subjectif. Les films parfois qualifiés de « cinéma expérimental », d'œuvres « de plasticien » ou d'« art vidéo », incitent à s'intéresser à la relation entre noir et blanc et l'exposition des images en mouvement.

Que se passe-t-il quand un film est exposé comme une œuvre plastique « classique » ? Comment exposer des images en mouvement ? La solution pour la galerie ou le musée est parfois de reconstituer la salle de cinéma en son sein. Cependant, l'expérience s'avère alors très différente, car elle permet de présenter l'œuvre de manière moins solennelle. Mentionnons l'exemple de la projection de *A Whiter Shade* (2009) de Marylène Negro, film précédemment étudié, dans la galerie de Martine Aboucaya (10 octobre 2009). L'espace de la galerie évoquait la « salle de cinéma » à

¹³³³ Lacan reprenant Mallarmé cité par Jean-Pierre WINTER in, *Choisir la psychanalyse*, Paris, Points, 2001.

travers la présence de longs rideaux blancs translucides et vaporeux qui délimitaient un espace de projection onirique. La « salle » s'harmonisait avec l'œuvre aux frontières de l'abstraction de la plasticienne. Contenu et contenant devenaient indissociables, à l'inverse d'une salle classique neutre par excellence. Le hors-champ de la salle de cinéma devenant exposition ne réfléchirait-il pas les enjeux de ce noir et blanc ? Ne serait-ce pas une piste à explorer ?

Cette cinéaste venue des Beaux-Arts a d'abord présenté son travail en exposition avant de le montrer en salle.¹³³⁴ Les autres cinéastes étudiés, s'ils n'ont pas pensé explicitement à l'exposition, l'acceptent couramment, car c'est le seul espace qui leur est réservé.

Ainsi en 2006, les frères Quay affirment : « *Oui, nous ferons encore du live, du documentaire, nous ferons encore des films d'animation... (...) Le seul problème c'est les conditions dans lesquelles travailler. Tout est tellement rigide. Cette année, nous avons seulement élaboré deux installations à partir de nos films.* »¹³³⁵ Fin 2012 et début 2013, c'est encore un musée, le MOMA¹³³⁶, et non une salle de cinéma, qui organise et donc « commémore » leurs travaux.¹³³⁷

L'espace muséal peut inciter à contempler un film comme un tableau en mouvement, la confrontation d'écrans multiples permettant de créer un montage spatial entre les œuvres. Ce montage dépend du parcours scénographique induit par le lieu et du spectateur choisissant de s'arrêter ou de couper court à la vision du film qu'il regarde, ainsi que cela se passe pour le travail de Caroline Pellet.

¹³³⁴ Cheminement retracé par Smaranda Olcèse. (Cf. Smaranda OLCÈSE, « Focus Marylène Negro au festival Côté Court » in, *Cinéma*, Paris, 4 juillet 2011. [En ligne], URL : <<http://www.marylène-negro.net/press/3.Smaranda%20Olcèse.pdf>>)

¹³³⁵ Entretien S. et T. Quay / C. Giraud, *op. cit.*

¹³³⁶ Du 12 août 2012 au 7 janvier 2013, ils ont fait une grande exposition de leurs travaux au MOMA intitulée : « Quay Brothers : On Deciphering the Pharmacist's Prescription for Lip-Reading Puppets ».

¹³³⁷ Maddin, évoqué en introduction, qui considère les frères Quay comme des « héros et amis », (Conférence de Guy Maddin à la Fémis, *op. cit.*) verra aussi ses films se déterritorialiser de la salle de cinéma à celle du musée. Un de ses derniers projets consistait à tourner au Centre Pompidou (du 22 Février au 12 mars 2012) une série de films (dix-huit courts-métrages en dix-huit jours) avec des étudiants en cinéma (La Fémis), basée sur des scénarios de films perdus. Le tournage-performance intitulé de façon générique *Spiritisme* était ouvert au public et retransmis en direct par des webcams sur internet où étaient ensuite visibles les films terminés. (Voir : Guy MADDIN, « Spiritismes. Une proposition de Guy Maddin / Un Nouveau festival » in, *Centre Pompidou*. [En ligne], URL : <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R25e9b43fe6d8b3558c75f46f2eaada9¶m.idSource=FR_E-25e9b43fe6d8b3558c75f46f2eaada9>)

Si Adorno défendait que « *le cinéma élargit le champ de l'art* »¹³³⁸, dans ces films la proposition s'inverse et c'est le champ de l'art qui élargit le cinéma. Ces noir et blanc *en* cinémas échapperaient de toute part au Cinéma en tant qu'entité stable et unitaire instaurée par une industrie pour flirter avec les arts plastiques, en proposant une figuration « performée ». Le hors-cadre réintégré dans le cadre renvoie ainsi à la salle de cinéma où se situent le spectateur et le projectionniste, une autre voix en serait la performance, telle celle nommée *Petrolino* organisée par Canapa et Lefrant précédemment citée.

¹³³⁸ Adorno cité par Nicole BRENEZ, « L'Objection visuelle » *in*, *Le Cinéma critique. De l'argentique au numérique, voies et formes de l'objection visuelle*, op. cit., p. 21.

- Entre-deux : transversalité, transgenre

La figure se perd et son statut narratif s'émiette. L'expérience du noir et blanc est trop *extrême* pour l'industrie audiovisuelle. Le travail du noir et blanc contemporain ne se fait qu'au sein des marges narratives.

En nouant des liens avec l'altérité des arts plastiques (et performatifs), ce cinéma se confronte à un inconnu non-graphique, à un *point aveugle* de la graphie, pourrait-on dire.¹³³⁹ On peut évoquer « *La tache aveugle de Mariotte (1668)* [qui] *correspond à un trou dans la vision due à la papille optique ne contenant pas d'éléments de perception.* »¹³⁴⁰ Aristote « *faisait du blanc et du noir les deux pôles extrêmes de tous les systèmes.* »¹³⁴¹ En travaillant les deux propositions visuellement antinomiques que sont le blanc et le noir, les cinéastes ne cherchent-ils pas à transcender les « deux pôles extrêmes du système cinématographique » ? Ce cinéma entretient un rapport spécifique avec la notion d'*intensité* qu'il semble pertinent d'évoquer pour faire un bilan de notre étude.

Intermédiaire, le *distinguo* entre couleur et figures s'avère paradoxal. Le cinéma expose une dimension oxymorique d'un art aux origines graphiques qui serait un entre-deux calligraphique autant que plastique à l'image de l'artiste Dotremont. Ce plasticien-écrivain retrouve à travers ses peintures calligraphiques parfois illisibles et donc uniquement perceptives, une des origines de la typographie et donc de toute inscription sémantique. Cet art cinématographique renoue avec ses origines où le travail du calligraphe, ses pleins et ses déliés, prime sur une industrie qui fera tout pour les supprimer...

¹³³⁹ 1) La question du « point aveugle » (en lien avec un problème de connexion neurologique) se pose ; dilemme perceptif souvent négligé. Le Point aveugle est la « *zone de la rétine dépourvue de cellules visuelles en face du nerf optique.* » (Cf. C.N.R.S. (éd.), « Entrée : Point aveugle » in, *T.L.F.i., op. cit.* [En ligne], URL : <<http://www.cnrtl.fr/definition/aveugle>>)

2) Pensons à ce sujet au Collectif *Burstscratch* (composé de Laurent Berger, Silvi Simon, Laurence Barbier et Nicolas Boutines) et à leur bien nommée performance *Le Point Aveugle*. (Cf. Laurent BERGER, Silvi SIMON, Laurence BARBIER, Nicolas BOUTINES, « Présentation de la performance *Le Point aveugle* » in, *site du Collectif Burstscratch*. [En ligne], URL : <<http://www.burstscratch.org/pointaveugle/pointaveugle.htm>>)

¹³⁴⁰ Olivier SCHEFER, *Variations nocturnes, op. cit.*, p. 44.

¹³⁴¹ *Ibid.*, p. 171.

C'est pourquoi ces films sont inqualifiables. Faire des remarques généralistes sans exemple à l'appui aurait été absurde. Si au début de cette recherche, dans notre avant-propos, nous parlions d'une cartographie qui serait de l'ordre de l'utopie, on pourrait aussi faire une analogie avec les portulans. En plus de mentionner ces cartes de navigation, on pourrait même évoquer un territoire mouvant et instable et donc incartographiable, rester sur le territoire à défricher et non sur la carte établie et fixée immuablement. Dans nos films, ce serait justement une question identitaire qui serait en jeu, immédiatement remise en cause. On pourrait parler de noir et blanc « transgenres » et donc de films *queer*. En effet en dépassant toute idée de genre qu'il soit narratif ou autre, ces noir et blanc traversent l'arc-en-ciel de couleurs rêvées pour en proposer d'autres semi-immersives, tel un iceberg à la dérive... et toujours entachées de zones d'inconnu.¹³⁴² Repensons, à ce sujet, au film *The Rainbow Of Odds* d'Ichiro Sueoka, qui en travaillant le hasard et l'impair présenterait *some colors of odds but also queer. To be continued...*

Over the rainbow aurait pu être un titre alternatif à cette étude...

¹³⁴² Une œuvre de Marylène Negro nommée *Dark Continent* (2010) pourrait illustrer la dimension « occulte » de tous ces films. Le titre de la plasticienne est une référence freudienne à l'univers du féminin à jamais inaccessible pour l'homme. (Pour Freud, « *La vie sexuelle de la femme adulte (...)* [est] un continent noir. (*Dark Continent*). » - Freud cité par Peter GAY, *Freud, une vie* (1988), tome 2, *op. cit.*, p. 212. -)

TITRE DE LA THESE EN FRANCAIS

Persistances, actualités et dynamiques du noir et blanc dans les arts filmiques (1990-2010)

RÉSUMÉ

Travailler le noir et blanc au cinéma sous-entend une alternative temporelle qui s'inscrit à l'image par une absence de couleur mimétique. C'est un cinéma qui *a priori* puise aux sources d'un passé revendiqué visuellement.

Pourquoi et dans quelles intentions certains cinéastes persistent-ils à utiliser le noir et blanc alors que l'évolution historique du média invite à utiliser la couleur ? Comment ce choix à contre-courant permet-il de penser l'histoire du média ? Quels en sont les enjeux matériels, esthétiques et réflexifs ? Existe-t-il des styles du noir et blanc ancrés dans le présent, sans références techniques et plastiques à une histoire univoque des formes ?

À une époque de domination économique de la couleur, réaliser des films en noir et blanc serait-il porteur d'une réflexion critique sur les procédés cinématographiques actuels et sur l'industrie qui les impose ? Bien loin d'une bichromie passiste, en quoi, pourquoi et comment d'autres noir et blanc deviennent-ils des outils de prédilection pour établir l'état des lieux d'une plasticité critique de la représentation de l'industrie audiovisuelle ?

Nous verrons qu'en optant pour le noir et blanc, la palette chromatique construit un espace propice à un cinéma *différent* en rupture avec les conventions du réalisme audiovisuel. Ce cinéma *différent* « réfléchit » le noir et blanc qui devient une source d'expériences holistiques à l'origine d'un redéploiement élargi du cinéma comme geste et art plastique fondateurs.

Ce Doctorat en cartographie et en analyse la richesse et la diversité.

MOTS CLÉS

Abstraction, Art vidéo/numérique, Bataille (Georges), Brabant (Anne-Sophie), Brehm (Dietmar), Christiaens (Xavier), Cinéma couleur, Cinéma Différent, Cinéma en noir et blanc, Cinéma expérimental, Fruhauf (Siegfried), Hénon (Vincent), Kracauer (Siegfried), Lefrant (Emmanuel), Negro (Marylène), Pellet (Caroline), Perconte (Jacques), Quay (Stephen), Quay (Timothy), Réalisme, Spectre optique, Spectre sonore, Sueoka (Ichiro), Synesthésie, Tscherkassky (Peter)

TITRE DE LA THESE EN ANGLAIS

Permanence, topicality and dynamics of black and white in filmic arts (1990s-present)

ABSTRACT

To work on cinematographic black and white is to enter an alternative temporality that incarnates itself on screen through an absence of mimetic colors. It is in theory a cinema rooted in the past and reclaiming it visually.

Why do certain filmmakers persist in using black and white instead of following the course of evolution towards color ? Why do they reject the evolution of techniques ? How do they reflect on it, build new technical and esthetical frames ? Are there any styles of black and white which fully belong to the present and don't refer to past techniques and aesthetics ?

In a time when color holds an economic supremacy on cinema, black and white films offer a form of technical criticism on the domination of an industry. Far from a bichromic old fashioned, why and how do others black and white become instruments of a new critical esthetics against industrial audiovisual representation ?

Choosing black and white allows for a new, *different* cinema to break with the conventions of realism. This *different* cinema « reflects » on black and white, transcending it through holistic experiences, synesthetic and cognitive, redefining cinema as a broader act of creative art.

This PhD attempts to map and analyse its richness and diversity.

KEYWORDS

Abstraction, Bataille (Georges), Brabant (Anne-Sophie), Black and white film, Brehm (Dietmar), Christiaens (Xavier), Color film, Different Cinema, Experimental cinema, Fruhauf (Siegfried), Hénon (Vincent), Kracauer (Siegfried), Lefrant (Emmanuel), Negro (Marylène), Optical Spectrum, Pellet (Caroline), Perconte (Jacques), Quay (Stephen), Quay (Timothy), Realism, Sueoka (Ichiro), Sound spectrum, Synesthetic, Tscherkassky (Peter), Video/digital Art

PARIS 3 - ED 267 - ARTS ET MÉDIAS : Centre Bièvre – 3^{ème} étage, Porte B, 1 rue Censier, 75005 Paris.